Deutſche Kunſtbücher

Rembrandt Harmensz van Rijn und ſein Werk

Selbſtbildnis, zeichnend, Radierung. Reichsdruck Nr. 774

Deutsche Kunstbücher
Herausgegeben von der Reichsdruckerei

Rembrandt
Harmensz van Rijn
und sein Werk

Von
Franz Dülberg

Berlin 1931
Im Verlage der Reichsdruckerei

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rembrandtharmens00dulb

Inhaltsverzeichnis

Seite

I. Einleitung. Rembrandts Ruhm in Deutschland und Holland ... 7
II. Seine Lebensgeschichte und sein künstlerischer Entwicklungsgang 12
III. Die Eigenart des Malers Rembrandt ... 54
IV. Rembrandt als Zeichner ... 70
V. Die Radierkunst Rembrandts ... 87

Verzeichnis der Abbildungen

Titelblatt: Selbstbildnis, zeichnend, Radierung ... 2
1. Rembrandts Mutter, Gemälde ... 14
2. Jugendliches Selbstporträt, Gemälde ... 15
3. Die Anatomie, Gemälde ... 17
4. Machteld van Doorn, Gemälde ... 20
5. Maerten Daey, Gemälde ... 21
6. Simeon im Tempel, Gemälde ... 23
7. Blendung Simsons, Gemälde ... 25
8. Saskia van Ulenburgh, Handzeichnung ... 27
9. Saskia, Gemälde ... 28
10. Die Nachtwache, Gemälde ... 30
11. Hendrickje Stoffels, Gemälde ... 33
12. Die Vision Daniels, Gemälde ... 35
13. Anbetung der Könige, Gemälde ... 37
14. Saul und David, Gemälde ... 38
15. Selbstbildnis von 1639, Radierung ... 39
16. Danaë, Gemälde ... 41
17. Der Schwur der Bataver, Gemälde ... 43
18. Die Vorsteher der Tuchmacherzunft, Gemälde ... 45
19. Homer, Gemälde ... 47
20. Selbstbildnis, Gemälde ... 49
21. Der Mann mit dem Falken, Gemälde ... 50
22. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, Gemälde ... 51
23. Selbstbildnis mit Barett, Radierung ... 53
24. Die Gerechtigkeit des Brutus, Gemälde ... 55
25. Der Raub der Proserpina, Gemälde ... 57
26. Der Goldwäger, Gemälde ... 59
27. Simsons Hochzeit, Gemälde ... 61
28. Manoahs Opfer, Gemälde ... 63

Seite
29. Flora, Gemälde ... 65
30. Landschaft mit Brücke und Ruine, Gemälde ... 67
31. Titus und Magdalene van Loo (Die Judenbraut), Gemälde ... 68
32. Die Hütte hinter dem Plankenzaun, Radierung ... 69
33. Frau mit ungezogenem Knaben, Handzeichnung ... 70
34. Der Elefant, Handzeichnung ... 71
35. Liegender Löwe (nach rechts), Handzeichnung ... 72
36. Christus am Ölberg, Handzeichnung ... 73
37. Beschneidung, Handzeichnung ... 75
38. Heilung des Tobias, Handzeichnung ... 76
39. Der barmherzige Samariter, Handzeichnung ... 77
40. Grimmesse-Sluis in Amsterdam, Handzeichnung ... 79
41. Allee, Handzeichnung ... 80
42. Flußlandschaft, Handzeichnung ... 81
43. Ansicht von London, Handzeichnung ... 82
44. Der Prophet Elia am Bache Crith, Handzeichnung ... 83
45. Rembrandt im Malkittel, Handzeichnung ... 85
46. Der Prophet Nathan vor David, Handzeichnung ... 86
47. Der barmherzige Samariter, Radierung ... 88
48. Die Verkündigung an die Hirten, Radierung ... 89
49. Uytenbogardt, gen. Der Goldwäger, Radierung ... 91
50. Der Tod der Maria, Radierung ... 93
51. Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung ... 94
52. Die Ansicht von Omval, Radierung ... 95
53. Der Arzt Ephraim Bonus, Radierung ... 96
54. Der Bürgermeister Six am Fenster, Radierung ... 99
55. Christus heilt die Kranken, Radierung ... 101
56. Christus, predigend, Radierung ... 103
57. Clement de Jonghe, Radierung ... 104
58. Das Landgut des Goldwiegers, Radierung ... 105
59. Doktor Faust, Radierung ... 107
60. Die drei Kreuze, Radierung ... 109
61. Ecce-Homo, in die Quere, Radierung ... 111
62. Der alte Haaring, Radierung ... 112
63. Der Goldschmied Jan Lutma, Radierung ... 113
64. Der Schreibmeister Coppenol, Radierung ... 114
65. Der Maler Jan Asselijn, Radierung ... 115
66. Der Phönix, Allegorie, Radierung ... 116

I. Einleitung / Rembrandts Ruhm in Deutschland und Holland

Als der stärkste Darsteller der beseelten und erregten Form gehört der Maler Rembrandt van Rijn allen Völkern des europäischen Bildungskreises. Und in der Tat haben, zum Teil noch ehe sein Heimatland Holland die unvergleichliche Bedeutung des Namens völlig und widerspruchslos anerkannte, manche Nationen, und zwar jede in ihrer Art, England, Rußland, Frankreich, Amerika, ja selbst das in seiner Geistigkeit und Kunst einen Gegenpol zu ihm bildende Italien, sich um den Besitz seiner Werke, um ihre Erklärung und Verbreitung bemüht. Nicht ohne Berechtigung kann aber ausgesprochen werden, daß Deutschland eine besonders nahe Beziehung zu diesem Meister besitzt, eine Beziehung, die geeignet ist, dem Zufallsnamen »vom Rhein« nachträglich einen tieferen Grund zu geben. Gewiß wäre dem Unterfangen wenig ernsthafte Aussicht beschieden, den Künstler etwa als einen Sohn oder Enkel deutschen Geistes zu beanspruchen. Fest und sicher wurzelt er ja in Sprache, Sitten, Bildungsformen seines Vaterlandes, das gerade zu Lebzeiten Rembrandts den Kampf um seine staatliche Selbständigkeit zum endgültig besiegelten Triumphe führte. Weder die Tatsache, daß Rembrandt für die Gestaltung seines landschaftlichen Sehens und Aufbauens mittelbar wichtige Anregungen von einem für römische Landschaftsgröße begeisterten deutschen Maler, Adam Elsheimer, empfing, noch die Summen, die er in seiner Nebenbeschäftigung als Sammler und Kunsthändler für Bilddrucke von Schongauer, Brosamer, Cranach und Dürer, einmal für ein angebliches Werk des jüngeren Holbein, geboten hat, würden hier als Begründung ausreichen. Mit dem gleichen Recht könnte man ihn, weil er eine spätgriechische Homerbüste benutzt, den Castiglione Raffaels und sogar indisch-persische Miniaturen abgezeichnet hat, einen Griechen, Italiener oder Inder nennen. Wenn wir offen sein wollen, so müssen wir gestehen, daß der Hauptsache nach die Verbindung Rembrandts mit uns eine solche ist, bei der er als der Gebende und wir als die Nehmenden auftreten. Jedenfalls haben wir erst nach Rembrandts Tode angefangen,

ihm zu danken und ihn zu belohnen. Schon in seinem eigenen Jahrhundert aber zeichnet sich Rembrandts Wirken im Schaffen deutscher Maler ab, die besonders in Hamburg und Danzig seiner Art der Lichtgebung und Farbenwahl folgten. Der Franke Joachim von Sandrart, persönlich und als Künstler allerdings näher mit Rubens verbunden, kann den Ruhm aufweisen, als einer der ersten über Rembrandts Leben und Kunst berichtet zu haben. Deutsche fürstliche Sammler bewarben sich schon gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts um Rembrandtische Gemälde; ohne das Verständnis, das sie und ihre Berater aufbrachten, besäßen weder Kassel seine heilige Zimmermannsfamilie, seine Ruinenlandschaft, seinen Segen Jacobs noch Braunschweig das blumig prangende Familienbild der letzten Jahre noch endlich Dresden seine Simsonhochzeit oder das Opfer Manoahs.

Unbedingte Stärke gewann die Unterströmung, die in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, so tonangebend die Franzosen und die Spätitaliener im Großteil der künstlerischen Erzeugung hervortraten, rembrandtischem Ernst, rembrandtischer Leidenschaft folgte. Weniger fällt hierbei die Menge aufgeregt bewegter figurenwimmelnder Bilder, die der in allen Sätteln gerechte Dietrich in »rembrandtischer Manier« zuwege brachte, oder die Schar bisweilen schwer erträglicher Greisenköpfe ins Gewicht, die der sonst tüchtige und scharfblickende Balthasar Denner im Anschluß an Jugendarbeiten des Leidener Meisters ausführte. Aber das vielwendige und reiche Malergemüt eines Januarius Zick hat sich oft an dem großen Holländer entzündet, und die erst neuerdings wieder nach Verdienst geschätzte Dorothea Therbusch trägt in ihren kraftvollsten Bildnissen die Spuren rembrandtischen Geistes. Über Philipp Otto Runges heißem Streben leuchtete Rembrandts Vorbild wie ein Stern, und auch Goethe, für Gotik und Italienverehrung nacheinander der Wegweiser deutschen Kunstgeschmacks, vermochte, wie sein Aufsatz »Rembrandt, der Denker« beweist, an der großen Erscheinung nicht vorbeizugehen. Eine deutsche Arbeit, Koloffs tiefdurchgründete Abhandlung in Raumers Historischem Taschenbuch von 1854, gab zu der neueren wissenschaftlichen Erfassung der Kunst- und Lebensgeschichte Rembrandts den Anstoß. In der Folgezeit trat besonders durch Wilhelm Bodes achtbändige Veröffentlichung der Gemälde des Meisters

und durch Friedrich Lippmanns Herausgabe des Zeichnungenwerks die deutsche Kunstforschung in allem, was Rembrandt anging, in den Vordergrund. Vielfach ließen auch holländische Kunstgelehrte die Ergebnisse ihrer Untersuchungen über ihn gleich, um zu dem Leserkreis einer Weltsprache zu reden, auf deutsch erscheinen oder sorgten wenigstens für eine baldige deutsche Übersetzung ihrer Abhandlungen und Schriften. Eine Feststellung, durch die übrigens keineswegs der Wert von Rembrandtbeiträgen anderer Länder, wie Emile Michels in Vorbereitung, Darstellung und Bildschmuck ausgezeichnetes französisches Rembrandtbuch oder des Russen Rovinski arbeitsvolle Herausgabe der Rembrandtischen Bilddrucke, herabgesetzt werden soll. Zugleich wurde Rembrandt durch sein angeschautes Werk der Lehrer der kräftigsten deutschen Malernaturen des 19. Jahrhunderts. Anselm Feuerbach kopierte ihn; Hans von Marées drang, ungeachtet seiner brennenden Süden- und Sonnensehnsucht, mit leidenschaftlichem Eifer in die Erlebens- und Malensweise des holländischen Meisters ein. Man findet Rembrandts Spuren im besten Malwerk eines Ludwig Knaus und vielfach in Zeichnungen und Druckblättern Adolph Menzels. Wilhelm Leibl, der so innig mit Holland verbundene Max Liebermann, aber auch Slevogt sind nicht ohne ihn zu denken. Akademische Gelehrte strebten in umfangreichen Bänden, die geistige Welt, wie sie sich in der Gesamtheit des Rembrandtischen Schaffens abspiegelt, in ihrem Entstehen, ihren Hemmnissen, ihrem Aufblühen nachzuzeichnen. Schriftsteller nahmen den Lebensgang Rembrandts zum Anlaß packend geschriebener Darstellungen. Leidenschaftlich kehrten sie die so vielfach über die einmalige Hochbegabung verhängten inneren Widersprüche, die Kämpfe, die der ausschließlich vom Dämon des künstlerischen Schaffens getriebene Mensch gegen seine Umwelt führen muß, hervor. Jahre standen in Deutschland im Zeichen der Erörterung eines Weltanschauungsbuchs »Rembrandt als Erzieher«, das bei mancher tiefdringenden Erfassung geistiger Lebensfragen, manchem ahnungsreichen Seelenblick doch den mit beiden Füßen in seiner Heimat, seiner Zeit, seinem zur Kunst erhobenen Handwerk stehenden Maler um und für Dinge bemüht, die ihm fernlagen. Eine wirklich siegreiche, frei nachgestaltende Dichtung des Rembrandtlebens in Roman- oder Bühnenform ist bisher in deutscher

Sprache und, soweit meine Kenntnis reicht, auch in anderen Literaturen nicht gelungen. Hendrik van Loons in Amerika weitverbreitetes Buch »Der Überwirkliche« übersteigert bei allem Farbenreichtum die seelischen Gegensätze zu stark.

Im Heimatlande des Künstlers verging auch während der bald auf seinen Tod – 1669 – folgenden Jahrzehnte französischer Modeherrschaft die Erinnerung an die Macht und Eigenart des Rembrandtischen Kunstschaffens nicht völlig. Zwar wurden in manchen Lehrbüchern und Gedichten die Einseitigkeiten und Fehler, die auch seinen Schöpfungen wie allem Menschenwerk anhaften, maßlos aufgebauscht und der gewaltige Wert seiner bildnerischen Seeleneroberung halb verschwiegen. Doch beweist der ungewöhnliche Raum, den Arnold Houbrakens 1718 bis 1721 erschienenes dreibändiges Werk, »Das Theater der niederländischen Maler und Malerinnen«, dem Meister widmet, daß man um diesen Fels nicht herumkonnte. Leider ließ man in der auch im Staatsleben matten Perückenzeit, wo am leichtesten das Geld für chinesische Porzellane und rosenwolkige Deckenbildamoretten ausgegeben wurde, unwiederbringliche Werte an Rembrandtbildern außer Landes gehen. Vieles fand damals den Weg nach England, wo der gefeierte Bildnismaler Joshua Reynolds als begeisterter Herold seines großen holländischen Vorgängers auftrat. Manche der wichtigsten Stücke wanderten über Frankreich, Deutschland, England in die Sammlung der Russenzarin Katharina II., so daß Petersburgs Eremitage mit mehr denn vierzig Gemälden den weitaus umfangreichsten an einer Stelle vereinigten Rembrandtschatz der Welt besitzt. Zugleich mit dem Wiedererwachen eines kräftig bewußten Volksgeistes – auch Holland hatte ja seinen Befreiungskampf von 1813 – gelangte aber eine gerechte Würdigung der großen Zeit, die Land und Volk im 17. Jahrhundert erlebt hatten, und der ihr verdankten Kunstwerte zur Herrschaft. Unter dem Einfluß des französischen Kunstschriftstellers W. Burger-Thoré, eines begeisterten Freundes der holländischen Kunst, schrieb Carel Vosmaer eine umfassende und vielgelesene Rembrandtbiographie in französischer Sprache; Konrad Busken Huet gab seiner dreibändigen Darstellung der niederländischen Kulturgeschichte den Namen »Das Land Rembrandts«. Schon längst stand ein wohlgemeintes, aber den sehr menschlichen Künstler

unnötig ins Heldenhafte ziehendes Bronzebild auf Amsterdams belebtestem Platz, als die regsame und erfolgreiche Bewegung zur Neugestaltung des holländischen Museumswesens begann. An ihrer Spitze standen zuerst Victor de Stuers, später die Kenner, Forscher und Sammler Abraham Bredius und Cornelis Hofstede de Groot. Während Hofstede de Groot ein grundlegendes Verzeichnis der über die ganze Welt verstreuten Handzeichnungen Rembrandts aufstellte, die Urkunden über das Leben des Meisters in einem stattlichen Bande vereinigte und mehr denn hundert Zeichnungsblätter Rembrandts in seinen Besitz und damit in den des Landes brachte, durchpflügte Bredius unermüdlich die holländischen Archive nach Nachrichten über Rembrandt und erwarb unter schweren Vermögensopfern so manches seelisch ergreifende, künstlerisch leuchtende Rembrandtgemälde, um es in den Museen seines Landes zu zeigen. Beide standen mit Wilhelm Bode in unausgesetzter Zusammenarbeit. Heute führt die Gesellschaft, die der Förderung der staatlichen Kunstsammlungen Hollands dient, den Namen »Rembrandtvereinigung«, und das Erscheinen eines neuerworbenen oder auch nur zeitweilig im Lande sichtbaren Rembrandtbildes ist ein öffentliches Ereignis. Rembrandt ist der »repräsentative Mann« seines Volkes und Landes geworden, ganz wie Goethe das geistige Deutschland vor der Welt vertritt. Alle anderen Bewerber um diesen Platz müssen mit Recht hinter ihm zurückstehen. Erasmus von Rotterdam ist eine feine und eindringliche, aber geistig zu schlanke Gelehrtengestalt; Vondel, Rembrandts im Lebensschicksal glücklicherer, dichtender Zeitgenosse, hat nicht über Generationen hinaus eine bannende Macht über einen nichtholländischen Hörerkreis ausgeübt; Spinozas tiefe sittliche und weltanschauliche Erkenntnisse sind in einer sich nicht leicht erschließenden, noch dazu fremdsprachlichen Darstellungsform eingefaßt, und Hugo Grotius hat zwar gewaltig über die Jahrhunderte hinweggreifende Gedanken über die Rechte der Staaten und der Völker verkündet, aber kein einzelnes Werk hinterlassen, das heute noch allgemein gelesen würde.

II. Seine Lebensgeschichte und sein künstlerischer Entwicklungsgang

Wenn wir Rembrandt heute fragen könnten, warum er sein Leben so und nicht anders führte, so würde er uns vielleicht antworten: Ich lebte so, nicht damit Spätergeborene nützliche Lehren aus meinen Taten und Leiden ziehen könnten, sondern weil ich auf diese Art am besten dazu zu kommen glaubte, meine Kunst auszuüben. Kann man wirklich von einem Maler mehr verlangen, als daß er malt?

Rembrandt Harmenszoon wurde am 15. Juli 1606 in Leiden geboren, einer Stadt, die ein Menschenalter zuvor einen schlimmen Belagerungskampf der spanischen Angreifer siegreich ausgehalten hatte und dafür durch die Stiftung einer Universität belohnt wurde. Martin Luther war seit sechzig Jahren, Tizian seit der Hälfte dieser Zeit verstorben. Shakespeare und Cervantes gingen dahin, als der Knabe zehn Jahre alt war. Rubens, die größte künstlerische Offenbarung des Flamengeistes, war in Rembrandts Geburtsjahr ein junger weitgereister und schon von den höchsten Gesellschaftskreisen Europas geschätzter Maler. Rembrandt ist das Kind eines kleinen Volkes und Landes, das aber schon seit mehr als drei Jahrhunderten sich in Sprache und Sitte selbständig entwickelt und seit Jahrzehnten in heldenhaftem, zähem, sich bereits dem Sieg zuneigendem Ringen gegen die spanische Weltmacht steht. 1584, also vor zweiundzwanzig Jahren, ist der fürstliche Führer des Volkes, Wilhelm von Nassau-Oranien, ein großer Herr halb deutscher, halb französischer Abkunft, in Delft hinterrücks erschossen worden. Die Holländer haben ihre staatliche Selbständigkeit noch nicht verbrieft bekommen, doch dürfen sie sich bereits eine der ersten seefahrenden Nationen der Erde nennen. Bald werden die ostindische und die westindische Compagnie die Schätze der Tropen nach dem mächtig aufblühenden Amsterdam bringen. Der Gesellschaftsaufbau ist patrizisch-bürgerlich, mit einer dünnen, man möchte fast sagen, abnehmbaren Vorlagerung, die in der als Statthalter der Sieben Vereinigten Provinzen anerkannten Familie des gefallenen Oraniers besteht. Wo das Geld sich einmal

angefunden hat – fast gleichgültig, wie erworben –, da tritt bald zwar nicht der Adel, aber doch wohl das Wappen und der Titel ausgebreiteter Landherrlichkeiten hinzu. Zu guten, meist überreichlichen Mahlzeiten, zu kostbar gediegener Kleidung kommt als dritter Wunsch, der erfüllt werden muß, der Besitz eines eigenen Heims, das weder raumprunkend noch weltweit zu sein braucht, aber mit guten und wertvollen, vor allem wertbehaltenden Dingen geschmückt sein muß. In den Beratungssälen der Selbstverwaltung, der Körperschaften sozialer Vorsorge, die sich zu Hunderten bilden, hängt man die großen Gruppenbildnisse der Gildenvorsteher und Vereinsvorsteherinnen auf; Kriegervereine, die sich schon im Mittelalter zusammenschlossen, wollen ausmarschfertig mit ihren Fahnen und Lanzen oder bei der Begrüßungs- oder Abschiedsmahlzeit verewigt sein. In den Häusern, wo die katholischen Andachtsbilder – zum Teil in empörtem Übereifer zerstört – leere Räume gelassen, hat man Platz für die naturwahren Porträts der Eltern, Gatten und Kinder. Man freut sich bei geschlossenen Fenstern an erbaulichen Darstellungen aus der Bibel – auch die Abenteuer von Juda und Thamar oder von Loth und seinen Töchtern gelten als lehrreich und deshalb erbaulich! Und man genießt Landschaftsbilder, die Vertrautes und Fernes vor das wanderlustige Auge führen, und Darstellungen erschrecklicher peinlicher Gerichtsprozeduren oder der Vorgänge des Jahrmarkts oder des galanten Zimmers. Das rasch gewonnene Vermögen begehrt schnellen Wechsel der Gegenstände, an denen es seine Macht äußert. Maler, Makler, Vermögensverwalter handeln oft in der Art von Lotteriespielern mit Kunst. Der unbefangene Genuß des schönen Augenblicks – Amsterdam und der Haag begründeten damals ihren Ruf als Paradiese der leichten und käuflichen Liebe – findet seinen ergänzenden Gegensatz in ernstlichster Beschäftigung, die den Dingen der Ewigkeit, den Fragen des Seelenheils zugewandt ist. Freiheit des Bekenntnisses ist wie in keinem anderen Lande der Welt verbürgt, aber die Konfessionen und Sekten bekämpfen einander mit Predigten und Flugschriften. Dem, der sich etwa einfallen läßt, an der wörtlichen Wahrheit dessen, was in der Bibel steht, zu zweifeln und zu rütteln, kann es übel bekommen. Da man sich selber als ein wundersam geführtes, auserwähltes Volk Gottes fühlt, hat man nichts dagegen, die aus dem Südwesten

Europas vertriebenen Nachkommen des auserwählten Volks des Alten Bundes bei sich aufzunehmen; nicht ungern belebt man bei ihrem Anblick die Bücherkenntnis von den Helden- und Kämpferreihen der Zeit der Richter und der Könige. Obwohl noch arg mit lateinischen und französischen Einschiebseln durchspickt, gewinnt die niederländische Sprache in einer gehäuften literarischen Erzeugung ihre heutige formreiche Geschmeidigkeit; für ein paar Jahrzehnte werden die Dichter der Niederlande, Brederoo, Hooft, Vondel, zu Lehrern der deutschen Poeterei.

Abb. 1. Rembrandts Mutter, Gemälde. Amsterdam, Rijksmuseum

Die Malkunst Hollands, die durch Rembrandt und seine Zeitgenossen ihre weltgültige, dem Range Italiens ebenbürtige Stellung sich erobern sollte, hatte gerade hundert Jahre zuvor eine erste Blütezeit erlebt. Eine Blüte, deren Glanz eigentlich nur durch die mächtigen, ohne rechte Nachfolge gebliebenen Gestalten der gleichzeitigen Deutschen – eines Dürer, Holbein, Grünewald, Altdorfer, Cranach – und durch die damalige Handels-, also Wohlstandsüberlegenheit Antwerpens verdunkelt worden war. Und es verdient Beachtung, daß der Nerv dieser ersten Kraftäußerung der holländischen Kunst in Leiden lag, der Geburtsstadt Rembrandts. Geertgen tot Sint Jans, der die Doppelfarbigkeit des menschlichen Gesichts bei scharf einfallender Beleuchtung, das Nachtstück, den gespannten Mienenausdruck leidenschaftlicher Erregung in der holländischen Malerei zwar nicht erfunden, aber mächtig weitergetrieben hatte, stammte aus Leiden. Cornelis

Engelbrechtszoon, dramatisch empfindend im Aufschrei vor der Kreuzigungsmarter, Ersinner vertiefter und zwangloser handlungsreicher Kompositionen, rücksichtsloser Abbildner häßlicher Schergengestalten, lebte und wirkte in Leiden, wo er seine Schule hielt. Und aus dieser Schule ging Lucas van Leiden hervor, der jüngere Zeitgenosse und Mitstrebende unseres Dürer. In einem kurzen, noch nicht die Vierzig erreichenden, glanzvollen Künstlerleben hatte er das Vorbild eines den damaligen Vorstellungskreis umfassenden Werkes hingestellt. Von der Erschaffung des ersten Menschenpaars bis zum Jüngsten Gericht hatte er in einem nicht viel weniger als zweihundert Nummern zählenden Kupferstichwerk und in weniger zahlreichen, aber kostbaren Gemälden den Bogen gespannt. Die tiefe Stimmungseinheit zwischen Mensch und umgebender Natur hatte er in einem Stich, der das vertriebene erste Menschenpaar darstellt, und in einem anderen Blatte, wo der auferstandene Christus der Magdalena als Gärtner erscheint, zum Klingen gebracht. Der übersichtliche Aufmarsch einer leidenschaftlich bewegten Volksmenge war ihm glaubhaft und zwanglos in seinem Ecce-Homo-Stich von 1510, an den Rembrandt sich später in einer Radierung gleichen Namens anlehnte, gelungen. Sein Spätbild der Heilung des Blinden, das heute in Petersburg hängt, kann im Reichtum der edelaufgebauten Landschaft, der gespannten Gebärde der Zuschauenden, den geflissentlich ge-

Abb. 2. Jugendliches Selbstporträt, Gemälde. Haag, Mauritshuis. Phot. Franz Hanfstaengl, München

zeigten bunten fremdländischen Trachten fast ein »Rembrandt vor Rembrandt« genannt werden. Bezeugt ist, daß Rembrandt bei Kunstversteigerungen bisweilen unklug hohe Gebote auf Kupferstiche und Zeichnungen dieses seines heimischen Vorgängers tat; wahrscheinlich hat die Sammlung von Zeichnungen des Lucas, die sich heute aus einem aufgelösten Sammelbande von 1637 im Britischen Museum befindet, einst zu Rembrandts Sammlerschätzen gehört. – Kurz nur hatte die Herrschaft der großen Florentiner und römischen Meister, denen Lucas, von der Ausnahme einiger Nacktfiguren seines Kupferstichwerks abgesehen, vorsichtig zögernden Widerstand entgegengesetzt, in Holland gedauert. Der eifrigste Verehrer Michelangelos, der hochstrebende Maerten van Heemskerck, mischt in seinen Großbildern angeeignete Lesefrüchte mit persönlich beobachteten Einzelzügen seiner dunkelhaarigen südlichen Modelle. Und durch die Italienfahrt des einfallsreichen und kraftvollen Porträtmalers Cornelis Ketel waren Elemente des Südens, die der holländischen Art gemäßer waren, der malerische Vortrag eines Tizian, eines Tintoretto, in Holland zum Ansehen gelangt. Das Gilden- und Kriegervereinsgruppenbild, das sogenannte Schützenstück, gewann in einzelnen Werken des Haarlemers Cornelis Corneliszoon freier gelöste Anordnung. Auf ihm fußend, schuf Rembrandts ansehnlicher Mitbewerber, der zweiundzwanzig Jahre ältere Frans Hals, 1616 in der farbenleuchtenden Festmahlzeit der Georgsgilde das erste seiner acht großen Körperschaftsbilder. Ebenso rang sich das Anatomiebild als Erinnerungsstück der Ärztekammer zu natürlicherer Belebtheit des Aufbaus durch. Auch die Landschaft, die in der alten Zeit stimmunggebende Begleitmusik für Heiligengestalten und Passionsszenen gewesen war, eignete sich in den Flußuferbildern eines Cornelis Vroom, eines Esaias van de Velde, in den poetisch erfaßten, freilich oft phantastisch aufgetürmten Gemälden und Kunstblättern des Hercules Seghers beherrschende Alleingewalt an. – Merkwürdig rasch hatte eine besondere Kunstrichtung Italiens, die zu der hellen gebieterischen Formenklarheit Raffaels und Michelangelos in scharfen Widerspruch trat und in der Wiedergabe lebenswahrer Volkstypen, in der Beobachtung schlagender Licht- und Schattengegensätze ihr Heil suchte, die neapolitanische Schule des Caravaggio, auch in Holland Anhänger

Abb. 3. Die Anatomie, Gemälde. Haag, Mauritshuis. Phot. Franz Hanfstaengl, München

gefunden. Um 1600 wurde sie für eine rührige Gruppe Utrechter Künstler führend. – Mit dem Vorbehalt, der allen Abkürzungen gegenüber am Platze ist, könnte man sagen, daß Rembrandt im dramatisch bewegenden Grundtrieb seines Gestaltenaufbaus und in der Freude an der Versinnlichung oft entlegener Bibelvorgänge von Lucas van Leiden, in seinem märchenhaften wunderreichen Zelldunkel aber von der Kellerlichtmalerei der Neapolitaner »Tenebrosi«, zu deutsch Dunkelmaler, ausgeht. Die Einzigkeit seines Wertes verdankt er seinem unvergleichlichen Können und dem tiefen Glockenschlag seiner Seele.

Der gesellschaftlichen Schicht nach entstammte Rembrandt aufstrebendem Kleinbürgertum: Sein Vater, Harmen Gerritszoon, war anteiliger Mühlenbesitzer. Ihn und die Mutter, Neeltge Willemsdochter, die erst 1640 starb, will man von altersher in so manchen Radierungen, Zeichnungen und Gemälden des jungen Rembrandt wiedererkennen (Abb. 1). Sind diese Annahmen richtig, so waren beide Menschen von scharfen, sehr bestimmten, von Arbeit und Sorge geprägten Zügen, denen aber ein starkes Bewußtsein persönlicher Würde eignete. Einer der Brüder, Adriaen van Rijn, der Rembrandt besonders nahestand, scheint öfters seinen Beruf gewechselt zu haben: Er heiratete als Schuhmacher, war aber auch zeitweilig Bäcker. Auch ihn hat, wenn eine neuerdings angefochtene Deutung sich behauptet, Rembrandt besonders in seinen letzten Jahren als gealterten, vom Leben gebrochenen Mann gern zu Modellstudien benutzt, bei denen der Gegensatz zwischen den verwetterten ungepflegten Zügen und dem Glanz irgendeines Atelierprunkstücks oft peinlich hervortrat. Mit vierzehn Jahren, 1620, wurde Rembrandt als Schüler in die Matrikel der Leidener Universität eingetragen; es bleibt unsicher, ob hiermit nur der Zweck verfolgt wurde, eine erste anfängliche Bildungsgrundlage zu verbürgen, oder die Eltern hoch hinausstrebten und vorübergehend an eine akademische Laufbahn des Sohnes dachten. Jedenfalls stand Rembrandt auch später mit der Schreibart fremdsprachlicher Namen öfters auf gespanntem Fuße; in den erhaltenen Briefen, die er an den Staatsmann und Gelehrten Constantijn Huyghens richtete, erhebt er sich nicht allzusehr über den Stil eines einsichtigen berufsstolzen Lieferanten. Wohl schon im folgenden Jahre trat er als Lehrling in die Werk-

statt eines Verwandten seiner Familie, des Leidener Malers Jacob van Swanenburgh, ein. Dieser hatte einen erheblichen Teil seines Lebens in Neapel verbracht und dort auch eine Italienerin geheiratet. Da er im Süden einmal wegen der Ausstellung eines eigenen Bildes, das einen Hexensabbath darstellte, von der Inquisition verfolgt wurde, war er vielleicht ein Mensch von Phantasie – was aus seinen wenigen erhaltenen Darstellungen römischer Feste und Umzüge kaum hervorgeht. Von den Porträts, die er malte, ist leider noch nichts wieder aufgetaucht. Eine weit bedeutendere Gestalt war Rembrandts zweiter Lehrer, bei dem er ein halbes Jahr in Amsterdam arbeitete. Pieter Lastman hatte bei dem vielseitigen Cornelis Cornelisz. in Haarlem gelernt und sich später in Rom vorübergehend an Adam Elsheimer angeschlossen, jenen edelgearteten Frankfurter Maler, der aus heimischem Waldesduft, römischer Ruinenträumerei und südlicher Körperpracht reizvolle, meist kleine Idyllenbilder schuf. Lastman zielte in seinen noch heute vielerorts erhaltenen Bildern zweifellos auf das große Historienstück mit biblischem, noch lieber mit der Antike entnommenem Vorwurf. Er brachte bewegte, etwas bunte und wirre Szenen mit dunklen römischen Köpfen, flatternden Gewändern und sehr emsig durchgebildeten Rüstungen und Geräten römischer Herkunft zustande, denen man nur etwas mehr inneres Feuer und einen wirklichen Adel der Formgebung wünschen möchte. Außer ihm wird noch der weniger bekannte Jan Symonszoon Pynas als Lehrer Rembrandts genannt; merkwürdigerweise klingt seine Art in einigen Werken an die des alten Engelbrechtszoon an.

Aus Lastmans Werkstatt nach Leiden zurückgekehrt, konnte sich der junge Maler (Abb. 2) schon bald selbständig machen. Zum Gehilfen nahm er sich einen frühreifen Stadtgenossen, den 1613 geborenen Gerard Dou, der später als höchst geschickter, aber ein wenig kalt lassender Feinmaler berühmt wurde. Von Dou rührt das früheste Bild her, das Rembrandt im Atelier darstellt: Man sieht ihn im Malkittel, das sprichwörtlich gewordene Barett auf dem Kopf, durchaus mit dem Ansehen des Inhabers eines gutgehenden Betriebs. Schon damals knüpften sich Beziehungen des jungen Künstlers zur großen Welt. Der schon erwähnte Constantijn Huygens, Sekretär des Statthalters Friedrich Heinrich, spricht in Aufzeichnungen, die er um 1630

Abb. 4. Maerten Daey, Gemälde. Paris, Sammlung Rothschild.
Phot. Braun & Cie., Paris — Dornach

Abb. 5. Machteld van Doorn, Gemälde. Paris, Sammlung Rothſchild.
Phot. Braun & Cie., Paris — Dornach

verfaßte, von der Freundschaft, die zwei beginnende hoffnungsvolle Maler, Rembrandt und Jan Lievens – der später eigene Wege ging –, verband. Er schätzt die Zukunftsaussichten, die sich beiden Begabungen eröffnen, gegeneinander ab. Am meisten bewundert wurde damals, wie aus der Niederschrift des vielseitig gebildeten Mannes hervorgeht, ein leidenschaftliches malerisches Erzählertalent, wie denn Zuyghens den drastisch derben, aber eindringlichen Vortrag eines Rembrandtschen Jugendbilds, wo der von Reue gepeinigte Judas dem Hohenpriester die Silberlinge zurückbringt, mit beredten Worten preist. Ein anderer gleichzeitiger Autor, Arent van Buchel, nennt den Leidener Müllerssohn einen Wunderknaben, der erst beweisen müsse, daß er seinen Ruf verdient: »Er wird hochgepriesen, aber vor der Zeit.« Rembrandt, der die eigenen, nicht gerade feinen, aber sehr wandlungsfähigen und ausdrucksreichen Züge – er war ein stumpfnasiger, kraushaariger, echt germanischer Rundkopf – schon damals vielfach in Gemälden und Radierungen wiedergab – wobei es von prinzlicher Haltung und Blässe bis zum fratzenschneidenden Lungerer hin und her geht –, durfte, fünfundzwanzigjährig, im Jahre 1631 den Entschluß der Übersiedlung nach Amsterdam fassen. Ganz gewiß war es damals zunächst nicht leicht, im Wettkampf gegen die bereits dort ansässigen zahlreichen, tüchtigen, bisweilen auch geistvollen Bildnismaler zu bestehen, unter denen der zuverlässige und kräftige Thomas de Keyser, der vornehme Nicolaes Elias, der wahrheitsliebende und sorgfältige Werner van den Valckert in erster Reihe standen. Überraschendes Gelingen lohnte bereits in den ersten Jahren das Wagnis, das freilich durch einiges bereits in Leiden verdientes Geld unterstützt wurde. 1632 drang der Neugekommene mit dem großangelegten Gruppenbild der »Anatomie« durch. Den Mittelpunkt dieses Gildenstücks bildete der einflußreiche Arzt und Professor Nicolaes Pietterszoon Tulp, ein Mann, der viermal Bürgermeister von Amsterdam wurde. Noch heute hängt es nicht nur in der Gemäldegalerie des Haag, sondern im Arbeitszimmer so manches lebenden Kollegen. In der Tat wurde selbst von dem jetzt in Delft bewahrten, fünfzehn Jahre früher entstandenen bedeutenden Anatomiestück der Brüder Mierevelt aus ein weiter Sprung geleistet: Mit zwingender Geschicklichkeit ist der Aufbau dieser anatomischen Vorlesung packend gestaltet – wobei man vielleicht

Abb. 6. Simeon im Tempel, Gemälde. Haag, Mauritshuis
Phot. Franz Hanfstaengl, München

die atemlose Spannung, mit der die Herren Doktoren den Darlegungen des angesehensten unter ihnen lauschen, ein wenig übertrieben finden mag. Ein besonderer, vielleicht angreifbarer Kunstgriff ist es, daß der ausgestreckte Leichnam, dessen Armmuskelgewebe von dem Professor bloßgelegt wird, zur Hebung der lebensvollen Mienen der Zuhörer durch das Erlöschen des Helldunkels in einen kalt gipsernen Ton versenkt wurde (Abb. 3).

Durch den Sieg des Anatomiebildes, das eine von allen erwartete Melodie mit voller Stimmkraft sang, sah sich Rembrandt mit einem Schlage an die Spitze der Bildnismaler Amsterdams gestellt. Mit dem kernhaften Wahrheitssinn, der ihm erhalten blieb, wußte er den Blick für die wirksame Stellung, für die jeden Widerspruch ausschließende Lichtgebung zu vereinen. Mit der immer schwierigen Aufgabe des stehenden Bildnisses in ganzer Figur wurde er in den Gegenstücken, die den jungen Martin Daey und dessen Frau Machteld van Doorn darstellen (Abb. 4 und 5), spielend fertig; schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erzielte dieses jetzt im Pariser Rothschildbesitz aufgehobene Ehepaar einen Versteigerungspreis, von dem man in Kunsthändlerkreisen noch lange ehrfurchtsvoll raunte. Haltungsvolle, ernstgestimmte Sitzaufnahmen, wie die des Predigers Elinson und seiner Frau, Gegenstücke, wo Vater und Mutter je ein Kind betreuen, wie die leicht der elegant wirkungsvollen Art des nur wenige Jahre älteren Antwerpener Kunstgenossen van Dyck angenäherten Pellicorne-Porträts des Londoner Wallace-Museums, entstanden in rascher Folge. Das Ehebildnis auf einer Leinwand wurde zur emporgesteigerten Aktion, wie wir es auf dem vielbewunderten Doppelkniestück des Schiffsbaumeisters und seiner Frau im Buckingham Palace sehen, wo die rüstige Gattin ganz außer Atem, als sei das große Los gewonnen, einen vermutlich gar nicht besonders wichtigen Brief dem aufblickenden Eheherrn ins Zimmer reicht. Hafenvolk aus fernen Landen, besonders aber die freilich an sich wohl oft fremdartig genug anmutenden Mitglieder der Judengemeinde Amsterdams, wachsen unter dem Pinsel des Malers zu Gestalten von bezwingender Märchenhaftigkeit, wie jener auch wohl Aaron genannte Rabbiner des Herzogs von Devonshire, der, zeigt man ihn auf einer Ausstellung, mit seinem gebietenden Blick einen ganzen Saal von Kapitalstücken niederstrahlt. Aber auch

Abb. 7. Blendung Simſons, Gemälde. Frankfurt a. M., Städelſches Inſtitut. Phot. Franz Hanfſtaengl, München

Architekturträume von einer Erhabenheit, wie sie weder Rembrandts eigene Zeit noch irgendeine folgende verwirklichte, gewannen gelegentlich Gestalt: so in den Pfeilergarben der unendlich hohen und tiefen Synagoge auf dem bereits 1631 gemalten Bilde des Simeon im Tempel (Abb. 6). Zugleich rast sich ein jugendliches Draufgehen, eine Leidenschaftsfreude aus, die keine Grenzen kennt. Das Zurückbäumen, das verzweifelte Sich-zur-Wehr-Setzen des von der Flammenschrift des Menetekel verurteilten Belsazar auf dem Gemälde beim Earl of Derby schreit auch dem, der nicht hören will, in die Ohren; der Heiland, der den Lazarus in der Höhle auf einem der lichtstärksten Radierungsblätter des Künstlers aufweckt, unterstreicht durch den fast verstimmenden Grad seiner Plakatgebärde die eigene Wundertat. Die Wächter auf dem Auferstehungsbilde der für den Statthalter Friedrich Heinrich gemalten, jetzt der Münchener Pinakothek gehörigen Passionsfolge kugeln, vom Lichtausbruch weggeweht, den Grabstein hinunter, und bei der Opferung Isaaks, die man in Petersburg und in einer Münchener Wiederholung kennenlernen kann, schwebt das Messer, das Abraham, bestürzt über das Erscheinen des Engels, fallengelassen, allen später von Lessing aufgestellten Kunstgesetzen trotzend, in der Luft. In diesen Jahren war der Starke der Bibel, war Simson Rembrandts Lieblingsgestalt. Eine mächtigere und klobigere Drohfaust, als wir sie auf dem Bilde sehen, wo der Recke gegen seinen Schwiegervater wettert, ist schwerlich je gemalt worden. Und alle Dämonen sind entfesselt auf dem vielleicht dem Gönner Huyghens für seine Vermittlung des statthalterlichen Passionsauftrags geschenkten Großbilde des Frankfurter Städelmuseums, wo im blau einfallenden Tageslicht die ungetreue Dalila, ein blondes, liebes, aber darum desto bösartigeres Nichts, entfleucht, während die Schergen, in einer an Shakespeares Königsdramen erinnernden Grausamkeit, dem mit Händen und Füßen um sich schlagenden Simson die Augen ausbohren (Abb. 7).

Gewaltig schäumte in diesen Jahren dem jungen Künstler das Leben empor. Bei dem Kunsthändler Hendrik van Uylenburgh, bei dem er sich zunächst eingemietet hatte, lernte er dessen junge Verwandte, die blonde Saskia, kennen, Tochter ehrenfester und ehrenstolzer Leute aus Leeuwarden in Friesland, und die Werbung schlug ihm bei dieser Familie von Magistratsbeamten,

Theologen und Professoren nicht fehl. Er, der vor Jahren ein schlichtes und harmloses Ding, das wohl nur den Reiz der Jugend besaß, in zahlreichen Bildern und zeichnerischen Arbeiten verherrlicht hatte, besang jetzt die gleichfalls wohl nicht blendend schöne, aber zarte, feine und vermutlich äußerst wandlungsfähige Braut und Gattin in allen Tönen, die er auf der Leier oder vielmehr auf der Palette hatte. Von der unendlich kostbaren und durchgefühlten Berliner Silberstiftzeichnung aus der Verlöbniszeit (Abb. 8) zum sprühend-neckischen Bildnis im Hut, zum Kniestück der Bekränzten in Dresden, zum strahlenden, holbeinartig sorgfältigen Kasseler Profilbild (Abb. 9), zum gewagten Ehebild bei reichbesetzter Tafel und zum fraulichen ernsten Berliner Brustbild mit der schweren, lebensgereiften Hand – eine Fülle gemalter Liebeslieder! Leider erwies sich Saskias Gesundheit keineswegs als fest: Von mehrfachen Geburten blieb nur ein Kind, der 1641 geborene Titus, am Leben, und auch ihm, der nach allen Zeugnissen ein feiner, empfindsamer, ja für die Kunst des Vaters nicht unbegabter Mensch war, fehlte »des Nordens Dauerbarkeit«. Im Sommer 1642, drei viertel Jahre nach dieser Geburt, starb Saskia,

Abb. 8. Saskia van Uylenburgh, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 838

nachdem sie vorher ein Testament gemacht, das gewiß von einem weitgehenden Vertrauen zu dem Gatten zeugte, ihn aber nach damals allgemein herrschender Sitte für den Fall der Wiederverheiratung vom Nießbrauch des Hinterlassenen ausschloß. Der sechsunddreißigjährige Witwer hatte gerade in diesem Jahre den Gipfel seines Schaffens und seines Tagesruhms erklommen – ein Gipfel, hinter dem die Schattenseite des Berges und der Absturz lagen. Sein mit Spannung erwartetes zweites und größtes Gildenstück trat an die Öffentlichkeit. Es galt dem morgendlichen Ausmarsch der Schützenkompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq (Abb. 10). Gewaltige Pläne, die der Schilderung des Befreiungskampfes und der Wehrhaftigkeit der Niederlande zustrebten, hatte der Maler hineingewoben. Heute bildet diese Höchstleistung seiner Jugendkraft unter dem irrigen Namen »Nachtwache« den Mittelpunkt des Amsterdamer Rijksmuseums. Trotz aller Dämpfung, die der Künstler sich abgezwungen hatte, stieß diesmal, anders als bei der »Anatomie«, das Neue und Kühne auf Widerspruch. Es gab Beschwerden der sechzehn Besteller, die jeder mit hundert Gulden an dem Honorar des Bildes beteiligt waren und sich jetzt nicht mit genügender Deutlichkeit verewigt, vielmehr im wortwörtlichsten Sinne »hinter das Licht geführt« fanden. Auch fernerstehende Kunstfreunde waren enttäuscht und hatten an der dem magischen Licht der Hauptgruppe entsprechenden Dunkelheit, die über eini-

Abb. 9. Saskia, Gemälde. Kassel, Galerie.
Phot. Franz Hanfstaengl, München

gen Teilen der großen Leinwand lag, an dem ihrer Ansicht nach wirren und unübersichtlichen Aufbau zu mäkeln. Im Grunde hatte Rembrandt nur den alten Kompositionsgrundsatz der Leidener Schule, die »Ordinantie«, das heißt die sinnvolle, aber frei aufgelöste Anordnung der Gestalten im Raum, angewandt und zu ihren letzten Folgerungen geführt. Unmittelbar nur aus dem musikalischen Empfinden ist dieses Hinausströmen, Hinausquellen der Menschen aus dem dunklen Tore, wo auf barock ausgeschwungenem Schilde die Namen der Dargestellten eingeschrieben stehen, verständlich. Das Schwingen der Fahnen, das Vorhalten der Lanzen, das Laden der Arkebusen, ja das Dazwischenrennen eines bekränzten gerüsteten Knappen und eines unwirklich im Frühstrahl leuchtenden blonden Mädchens, das einen toten Hahn als Schützenpreis umgebunden trägt, – alles bis zu der mächtig schattenwerfenden Hand des Hauptmanns, der seinem in gelbes Leder gekleideten Leutnant den Befehl erteilt, alles einzelne Noten einer emporbrausenden Freiheitssymphonie! Aus Nacht in den Tag, aus der Enge in die sonnige Weite!

Unmittelbare Wirkung blieb der Nachtwache versagt; freilich versichert ein ehrlicher Kunstgenosse, der Maler Samuel van Hoogstraaten, neun Jahre nach Rembrandts Tode, sie lasse trotz ihrer Fehler alle Gemälde gleicher Art weit hinter sich. Fast noch ungünstiger wirkte der Wegfall des gesellschaftlichen Stützpunkts, den Rembrandt durch seine Heirat gewonnen hatte. Schon zu Saskias Lebzeiten hatte Rembrandt einen Prozeß wegen übler Nachrede, die hauptsächlich seine vielleicht nicht nur angeblich verschwenderische Lebensweise betraf, anstrengen müssen. Nach dem frühen Tode der Gattin wird sich mancher kühl von dem im Verkehr ungefügen Maler zurückgezogen haben, von dem der Ausdruck überliefert ist, er suche nach der Arbeit sich seine Gesellschaft der Unterhaltung wegen und nicht nach äußerer Ehre. Zum Unglück nahmen auch die Zustände im Hause des Witwers zeitweilig eine Form an, die, von beflissenem Gerede verzerrt, für eine hinter kirchlichen Gesinnungsmauern prunkende Wohlanständigkeit gewiß nicht erbaulich aussah. Rembrandt hatte, vermutlich nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen, eine geeignete Amme und Pflegerin seines Sohnes Titus, des einzigen, was ihm aus seiner Ehe geblieben war, zu finden, die

Trompeterswitwe Geertghe Dircx in sein Haus genommen. Sie ließ sich zunächst brav und uneigennützig an und zeigte sich dem kleinen Titus herzlich zugetan. Rembrandt beging die folgenschwere Torheit, sich mit dieser Frau in ein Liebesverhältnis einzulassen. Und es kam zu einer unerfreulichen Abwandlung der Geschichte von Abraham und Hagar, die Rembrandts Zeitgenossen und er selber so gern bildlich darstellten. Geertghes nach Erkalten der Beziehungen immer wieder hervorbrechende Gekränktheit, die Ansprüche auf Versorgung, die sie unter Berufung auf frühere Handlungen der Uneigennützigkeit immer wieder gegen Rembrandt erhob, zerrissen dem Künstler seine ruhige Arbeitszeit, so daß er sich zu überscharfen gerichtlichen Maßnahmen gegen die einstige Freundin hinreißen ließ. Sie wurde schließlich in ein »Tuchthuis« – wir würden heute sagen, in eine geschlossene Anstalt – gebracht. – Bei den Leuten, denen ein zum mindesten in der Sichtbarkeit gut geordnetes Familienleben als Maßstab der bürgerlichen Rechtschaffenheit galt, schadete noch mehr als dieser zum Ärgernis ausgewachsene Ärger dem Maler ein weit lichteres Liebeserlebnis, das nach allen Zeugnissen wohl die Sonne seines frühen Alters geworden ist. Geertghes Nachfolgerin, das dunkeläugige Bauernmädchen Hendrickje Stoffels, auch Jagers genannt, aus Ransdorp in der Nähe von Zutphen und der deutschen Grenze, wurde für Rembrandt dasselbe und wohl noch mehr als das, was 140 Jahre später Christiane Vulpius für den ebenfalls in den Vierzigern stehenden Goethe geworden ist (Abb. 11). Gleich Christiane gebar sie dem Freunde und Dienstherrn in seinem eigenen Hause Kinder; am Leben blieb eine Tochter, Cornelia, die einzige, die Rembrandts Geschlecht noch eine Zeitlang über seinen Tod hinaus fortsetzen sollte. Hendrickje, die kaum des Lesens und Schreibens kundig war, verstand sich mit dem heranwachsenden Titus ausgezeichnet und erwies sich als eine tüchtige, die Notwendigkeiten klar einsehende Geschäftsfrau. Tapfer nahm sie die schwere Kirchenstrafe auf sich, die 1654 über sie verhängt wurde, weil sie ohne rechtliches Band mit dem Witwer zusammenlebte. Den damals wie heute natürlichsten und einfachsten Ausweg aus einer unklaren und auf die Dauer bedrückenden Lage vermochte Rembrandt nicht zu nehmen, da er bei einer zweiten Heirat die Hälfte von Saskias hinterlassenem Vermögen hätte auszahlen müssen und er hierzu

Abb. 10. Die Nachtwache, Gemälde. Amsterdam, Rijksmuseum. Phot. Franz Hanfstaengl, München

bereits Anfang der fünfziger Jahre nicht mehr imstande war. So schloß sich der eiserne Zirkel: die wachsenden Geldschwierigkeiten verhinderten Rembrandt, seinen zu Schaden gekommenen Ruf durch eine gesetzmäßige Ehe zu heilen und so vielleicht einen Teil der für den Porträtmaler so wichtigen gesellschaftlichen Beziehungen zurückzugewinnen – die Vereinsamung wiederum, die mehr und mehr eine dauernde wurde, machte es ihm unmöglich, durch gut bezahlte Aufträge seine Vermögenslage in Ordnung zu bringen.

Die rein wirtschaftlichen Ursachen der Notlage, in die Rembrandt hineingeraten war, die die letzten zwei Jahrzehnte seines Daseins verbitterte, lassen sich aus der Gesamtheit der urkundlichen Nachrichten und zeitgenössischen Zeugnisse erschließen. Seine Einkünfte waren, wenigstens zeitweise, recht ansehnlich, da zum Verkaufserlös der Bilder das Lehrgeld der stattlichen Schülerschar und die namhafte Mitgift Saskias hinzukam. Am Alltag anspruchslos – er soll sich unter der Arbeit mit einem Hering und einem Stück Brot als Zwischenmahlzeit begnügt haben –, hatte Rembrandt indessen ausgesprochenen Sinn für farbig buntes, prunkhaftes Auftreten, wenn es, sei es im engsten Kreise, sei es beim Zusammensein mit der angeheirateten Familie, mit Kunstgenossen oder mit hohen Gönnern, etwas zu feiern gab. Außer dem schon genannten Dresdener Frühstücksehebild, mit der Pfauenpastete und dem herausfordernd erhobenen mächtigen Glase rötlichen Weins, spricht in diesem Sinne ein in jedem Falle auf eine Rembrandtische Vorlage zurückgehendes Bild im Buckingham Palace, wo der Maler, ausgehfertig, auf die am Ankleidetisch sich mit kostbaren Perlengehängen schmückende Saskia wartet. Ein Einzelbild Saskias von Rembrandts Hand in der Eremitage bestätigt durchaus die Aussage dieses Schulstücks. Ob nun als Sammler, der die in der Welthandelsstadt das Auge lockenden Schätze aller Zeiten und Völker zur jederzeit bereiten Anspornung seiner Einbildungskraft sich ins Haus holen mußte, oder – was neuerdings wahrscheinlicher wird – schon damals als Kunsthändler: Rembrandt hatte sich in antiken Büsten, orientalischen Waffen, Zeichnungen und Bildern großer Meister überkauft, eine Erscheinung übrigens, die auch heute bei manchem Kunstfreund und Geschäftsmann vorkommen soll, der kein Rembrandt ist. Die wichtigste Fehlrechnung lag vielleicht in dem 1639 getätigten

Ankauf eines eigenen geräumigen Hauses in der heutigen Jodenbreestraat, die damals übrigens auch von anderen im Mittelpunkt der Publikumsteilnahme stehenden Künstlern bewohnt wurde: für 13 000 harte Gulden und – auf Abzahlung! Man vergesse nicht, daß im nahen Haarlem der Kunstgenosse Frans Hals, der gewiß oft reichlich zu tun hatte, sich zeitlebens mit einer Mietswohnung begnügte. – Schon die Briefe, die Rembrandt in Sachen der rechtzeitigen Honorierung der für Friedrich Heinrich gemalten Passionsbilder an Huyghens schrieb, lassen einen Mann erkennen, den ernstliche Bedrängnisse zu eiliger Einziehung seiner Außenstände treiben. Obgleich die Beziehungen zum statthalterlichen Hofe fortdauerten und Friedrich Heinrich dem Maler 1646 die hohe Summe von 2400 Gulden für zwei Bilder anweisen ließ, ergab es sich, daß Rembrandt 1653 einem ehemaligen Ratsherrn und Schöffen 4180 Gulden schuldete und die Zinsen seines Hauskaufs seit 1649 nicht an den Vorbesitzer beglichen hatte. Schon im Februar dieses Jahres betrug die Forderung des Hauptgläubigers Christoffel Thijs nicht weniger als 8470 Gulden. Da gab es dem Schuldner keinen Schutz, daß eines der durchgeführtesten und daher am meisten geschätzten seiner Werke, die jetzt der Londoner Nationalgalerie gehörige »Ehebrecherin vor Christus« – ein Stück, das längst nicht mehr sein war –, auf 1500 Gulden bewertet wurde. Die letzten zulässigen Entlastungsmaßnahmen,

Abb. 11. Hendrickje Stoffels, Gemälde.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

wie die Überschreibung des Hausbesitzes auf den unmündigen Sohn Titus, halfen nichts. Rembrandt mußte 1656 zu dem ehrlichen, aber für ihn verhängnisvollen Auskunftsmittel greifen, der Abtretung seines Gesamtbesitzes an die Schuldenverwaltungskammer Amsterdams.

Die Beziehungen, die den Meister noch mit angesehenen Leuten, wie dem Schwiegersohne seines einstigen Auftraggebers Professor Tulp, dem Dichter, Bürgermeister und Großkaufmann Jan Six, mit hervorragenden Mitgliedern der reichen Amsterdamer Judengemeinde, wie dem Religionsphilosophen Manasseh ben Israel und dem Arzt Ephraim Bonus, verbanden, vermochten die Versteigerung seiner beweglichen Habe nicht zu verhindern. So hat er wohl selber das später vielbesprochene Inventar seines Hausrats aufgestellt. Neben griechischen und römischen Büsten, neben Bildern von heimischen Vorgängern wie van Eyck, Lucas und Aertgen van Leiden, von Zeitgenossen wie Brouwer, dem Lehrer Lastman und Hercules Seghers, Kunstmappen mit Blättern von Cranach und anderen deutschen Meistern, neben Dürers Proportionslehre stehen dort auch Hauptwerke der italienischen Kunst verzeichnet. Von diesen gehörten einige, wie Giorgiones Samariterin am Brunnen, Palmas Gastmahl des Reichen, ihm, wie dies ja auch im heutigen Kunsthandel vielfach vorkommt, nur zur Hälfte. All diese mit Liebe und Fleiß zusammengetragenen Kostbarkeiten brachten, wohl infolge einer damals über ganz Holland lagernden Wirtschaftskrise, nur die lächerlich geringe Summe von nicht ganz 5000 Gulden ein. Ein Lichtblick innerhalb all der schweren Beängstigungen und Bedrückungen, die die verschiedenen, bis zu Anfang der sechziger Jahre sich hinziehenden gerichtlichen Prozeduren mit sich brachten, war die treue Anhänglichkeit und die Umsicht Hendrickjes. Sie hatte in der Nachbarschaft, wie aus einer Prozeßverhandlung des Jahres 1661 hervorgeht, sich trotz der mangelnden gesetzlichen Bestätigung ihrer Gewissensehe nach und nach Ruf und Namen einer »Hausfrau Rembrandts« errungen. Günstig wirkte auch die Einsicht und Zugetanheit des heranwachsenden Sohnes Titus. Dieser machte schon als Sechzehnjähriger ein Testament, in welchem er den Vater zum Vormund seiner Halbschwester Cornelia einsetzte; später wurde er, da seine frühreife geistige Entwicklung wohl offenkundig war, auf sein Gesuch mehrere Jahre

Abb. 12. Die Vision Daniels, Gemälde. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

vor dem gesetzlichen Alter mündiggesprochen. Um 1660 gelang es ihm, in Gemeinschaft mit seiner Stiefmutter Hendrickje eine Kunsthandelsgenossenschaft in aller Form aufzurichten, zu deren angestelltem Berater Rembrandt selber »als die hierzu weitaus am meisten geeignete Person« berufen wurde. So war der Fünfziger wenigstens in den Dingen, die er zur täglichen Leibes- und Lebensnotdurft und zur Ausübung seiner Kunst brauchte, vor dem Zugriff der Gläubiger geschützt und konnte sogar als Angestellter eines Kunstgeschäfts wieder hie und da seiner Sammlerleidenschaft nachgehen.

Rembrandt ist einer der stärksten Beweise für die gegen alle Widrigkeiten des persönlichen Geschicks siegreiche Kraft des geistigen Grundtriebs. Gerade in diesen Jahren und Jahrzehnten, wo das Netz des Schicksals sich enger und enger um ihn zusammenzog, konnte er Werke schaffen, die in der Durchklärung und Veredelung der Farbe, in der Vertiefung der seelischen

Erkenntnis zu seinen schönsten gehören. Auf ein Bild von dramatisch klarster Erzählungskraft, von höchster Augenblicksgespanntheit, wie die Susanna von 1647 im Berliner Museum, folgt das in einfachstem, aber unendlich weisem Aufbau hingesetzte Emmausbild des Louvre von 1648. Gerade dadurch, daß die Wiederkehr und das Aufleuchten des Verstorbenen unter ganz schlichten Leuten aus dem Volke geschieht, nimmt die Eindringlichkeit des Wunders uns gefangen. Dann, wieder in Berlin, das geheimnisvolle Visionsbild des Daniel, etwa 1650 gemalt, wo, inmitten von unwirklich aufgelockertem Erdreich, Schrecken und Wollust des Gewürdigtseins aus den fast knabenhaften Zügen des jungen Propheten sprechen (Abb. 12). Das silberig lichte Waldgeheimnis, das der Meister 1651 aus der Erscheinung des auferstandenen Christus vor Magdalena, dem jetzt Braunschweiger Bild, schuf. Entkörperlichung und zugleich Wertsteigerung der Farbe ist selten höher gediehen als auf dem 1655 gemalten Berliner Joseph-und-Potiphar-Bilde, wo die keifende Dirnenhaftigkeit der Frau zur Charaktergröße ansteigt und die betroffene Würde ihres Eheherrn, die ohnmächtige Unschuldsbeteuerung des Angeklagten die mächtigste Beredsamkeit ausströmen. Ein Lebensabschied kann schwerlich ergreifender ausgesprochen werden als auf dem 1656, gerade im Jahre der »Besitzesabtretung«, gemalten Kasseler Bilde des »Segen Jacobs«, übrigens einer der hellsten Leinwände des als Dunkelmaler verschrienen Meisters. Vielleicht die reichste Vertiefung und Stufung des menschlichen Mienen- und Gebärdenspiels gelang in dem gar nicht großen Bild der Anbetung der Könige von 1657 (Abb. 13), im Buckingham Palace, wo es zugleich Nacht und Tag ist, wo jede Hand, jeder Kopf, jedes Schmuckstück deutlich ausgedrückt auf das suchende Auge warten und doch erst durch einen zart goldigen Nebelschleier hindurch erforscht werden wollen. In wuchtigsten Akzenten singt das in der Ausführung auf zwei Personen beschränkte Bild »Saul und David«, eine Leihgabe von Bredius an das Haager Mauritshuis (Abb. 14), die gleiche Melodie: Der bleiche Gewaltherrscher im farbenstrahlenden Turban trocknet, tief ergriffen vom Harfenspiel des scheuen dunklen Knaben, mit dem Zipfel eines Vorhangs sein Auge. — Als Bildnismaler hob Rembrandt seine Modelle damals in ungeahnte Weiten und Höhen: Das in keiner Hinsicht ungewöhnliche Gesicht

Abb. 13. Anbetung der Könige, Gemälde. London, Buckingham Palace.
Phot. Franz Hanfſtaengl, München

des Freundes Jan Six, der ſich auf dem großen, breit gemalten, noch der Familie gehörigen Halbfigurbild von 1654 ausgehfertig die Handſchuhe anzieht, gewinnt die Entſchlußmiene des um ſein Volk beſorgten Staatswächters. Der aus dem Stuhl ſich aufrichtende Nicolaes Bruyningh in

Abb. 14. Saul und David, Gemälde. Haag, Mauritshuis

Kassel wird zum herzlich teilnehmenden Freunde, der in willkommener Dämmerstunde vertraut mit uns plaudert. Und Rembrandts eigene Züge erreichen nach der leichten Selbstgefälligkeit der in Anlehnung an Raffaelische und Tizianische Vorbilder angeordneten Selbstbildnisradierung von 1639 (Abb. 15) über den nicht ohne Grund besorgten Ausdruck des Rembrandt beim Zeichnen darstellenden Druckblattes von 1648 (Titelbild) nach und nach, wie auf dem in thronender Haltung hingesetzten, jetzt in der amerikanischen Sammlung Frick bewahrten Kniestück von 1658, auf dem kummervoll stolzen Stück mit der Palette und vor den Hemisphären, im Londoner Museum des Lord Iveagh, die gefestigte Haltung einer in sich selbst ruhenden Größe, die kein Schicksal mehr erschüttern kann. – Kein übermütig lauter Hymnus, wie er seinerzeit Saskia feierte, wird auf Antlitz und Körper Hendrickjes in den Bildern des späten Herbstglücks gesungen.

Voll kluger, abwartender Ruhe ist die Haltung der jungen Frau auf dem ein wenig noch als Repräsentationsstück gemeinten Bilde des Louvre, wo die Hausgenossin im Pelz und noch mit Ohrringen, also dem Rest der einst so stolzen Habseligkeiten geschmückt, uns anschaut. Im treuen großen Blick und in den festen Händen ist auf dem Bilde des Berliner Museums, Hendrickje im Fenster, die stärkste Verinnerlichung beschützenden wachsamen Weibtums gegeben. Und die nachdenkliche Selbstschau der nackten Bathseba des Louvre, für die Hendrickje ihren Körper darbot, fesselt uns nach Jahrhunderten menschlich stärker als der etwas prunkend in Wirkung gesetzte Akt der vielleicht Saskias Reize verratenden Frau, die auf dem Petersburger, wohl fälschlich als Danaë bezeichneten Großbild von 1636 erwartungsvoll der Erfüllung entgegenblickt (Abb. 16).

Abb. 15. Selbstbildnis von 1639, Radierung. Reichsdruck Nr. 98

Rembrandt machte das Schwere, das fast Unmögliche möglich, in einer Zeit bedrängender Geldnot und halber gesellschaftlicher Verlassenheit doch immer wieder Aufträge zu großen Gruppenbildern, die an öffentlichen Stellen hängen sollten, zu bekommen. Er mußte nach solchen Aufträgen ringen, weil nur diese ihm gestatteten, die Schwingen seines Könnens in voller Breite zu entfalten. Gerade in dem verhängnisvollen Jahr 1656 konnte er sein zweites Anatomiestück, das des Doktors Deyman, malen. Nur der Rest, den ein Brand des Jahres 1723 übrigließ, hängt, neuerdings durch das Atten-

tat eines Verzweifelten beschädigt, jetzt im Amsterdamer Rijksmuseum. Nicht mehr die geschäftige und würdestolze Gelehrtengesellschaft, sondern der Leichnam, Seine Majestät der Tod, ist hier die Hauptperson. In einer kühnen Verkürzung, die der Maler vielleicht dem von ihm hochgeschätzten Mantegna absehen konnte, liegt der Tote, dem man die Schädeldecke abgenommen hat, in das Bild hinein. Leuchtend und groß in den Farben des Vergehens. Zu der unerschrockenen und großen Mahnung dieses herben Anblicks kann die Ärzteschar, über deren Anordnung eine erhaltene Zeichnung uns unterrichtet, nichts anderes gewesen sein als der begleitende Chor. – Wenige Jahre später, als Rembrandt schon mit seiner kleinen Familie das reiche Haus in der Jodenbreestraat verlassen hatte und in eine aus drei oder vier Räumen bestehende Wohnung an der Rozengracht, dem Doolhof, also dem »Irrgarten«, gegenüber, gezogen war, sah er sich noch einmal der Verwirklichung eines Lebenstraums nahe. In großem Sinnbild galt es, den Unabhängigkeitskampf und die Wehrhaftigkeit seines Vaterlandes zu feiern. Das alte Rathaus Amsterdams war abgebrannt – Rembrandt selber hat die frischen Ruinen gezeichnet – und ein neues, prunkvoll schweres Gebäude, von Jacob van Campen erdacht, dessen wuchtige Fruchtkränze und steile Pilaster herrlich zu den lang nachhallenden Reimen des Nationaldichters Vondel stimmten, erhob sich auf dem Dam. Eine ungünstig beleuchtete Galerie gab mächtige überhöhte Rechteckflächen – je 26 Raummeter – zur Anbringung von Gemälden her. Stoffe aus der Geschichte des Landes lagen nahe genug – und was war einer gern Latein sprechenden Gesellschaft natürlicher, als zum Vorbild der eben durchlebten Befreiungskämpfe den Aufstand der Ahnen, der alten Bataver, gegen die Römer zu wählen? Jenen Kampf, den ein Führer entfachte, der nur unter dem von den Feinden gegebenen Namen eines Julius oder Claudius Civilis in die Geschichte überging. Rembrandt, dem eine Gelegenheitsskizze des im Februar 1660 verstorbenen Govert Flinck als Anhaltspunkt diente, griff den gewitterschweren Augenblick der Eidesleistung heraus, des Schwurs zum Zusammenhalten, was auch kommen möge, zu dem kurz vor dem Losbruch der Anführer bei festlichem Nachtmahl die Edlen seines Volks hinzureißen wußte. In hochgewölbtem, mit Teppichen verhangenem Saal, zu dem eine

Abb. 16. Danaë, Gemälde. Petersburg, Eremitage. Phot. Franz Hanfstaengl, München

breite, von steinernen Löwen eingefaßte Treppe emporführt, hatte der Maler die Handelnden am Tisch vereinigt; sein Plan ist deutlich aus Zeichnungen zu ersehen, die das Münchener Kupferstichkabinett besitzt. Eine Lichtquelle, von der Gestalt eines Begeisterten, der dem Fürsten den Becher entgegenhält, verdeckt und dadurch unsichtbar, erhellte die Mittelgruppe. In eiserner Ruhe saß der Bärtige, der Einäugige, da, das Schwert als Magnet und Grundpfeiler des Geschehens auf den Tisch stemmend. In klarster Erkenntnis der beständigen Dämmerung, gegen die er anzukämpfen hatte, der Riesenfläche, die zu bewältigen war, hatte Rembrandt die tieferregten Gestalten der Verschworenen ganz hell angelegt, neben ein prangendes helles Rot ein offenes Gelb, ein kristallklares, bei ihm so seltenes Blau gesetzt und

alle Gesichtszüge zwar mit voller Wirklichkeit, aber in breitester Malweise gegeben. Und diese Art des malerischen Vorgehens, die man im Jahre 1920 noch kühn nennen konnte, wurde anno 1662 nur von wenigen und ganz bestimmt nicht von den Hochmögenden verstanden. Nur wenige Monate durfte das Riesenbild an dem Platz hängen, für den sein Meister es bestimmt hatte. Dann bekam er es als ungeeignet oder »zur gefälligen Verbesserung« zurück; blutenden Herzens mußte er die im Handel unverwertbare ungefüge Leinwand zerschneiden, um wenigstens aus dem Verkauf der Mittelgruppe einigen Nutzen zu ziehen. Jetzt bildet der Rest des Werks den Mittelpunkt der Stockholmer Gemäldegalerie; als das Bild 1925 zur Gründungsfeier der Stadt Amsterdam nach Holland ausgeliehen wurde, hat man ihm königliche Ehren erwiesen (Abb. 17). – Gebeugt, aber nicht gebrochen, malte Rembrandt im gleichen Jahre das Werk seiner entschlossensten Selbstbescheidung, seiner tiefsten Selbstversenkung zu Ende. Und es wurde die Krone seines gesamten Schaffens. »Die Abnahmeprüfung der Vorsteher der Tuchmacherzunft« – so etwa kann man versuchen, den Namen »De Staalmeesters« zu verdeutlichen. Im braun getäfelten Zimmer an einem mit rot gemustertem Teppich bedeckten Tisch fünf gesetzte, in einfaches Schwarz und Weiß gekleidete Herren beim abendlichen Sitzungsschluß. Hinter ihnen geduldig und immer noch aufmerksam ein Diener. Der Redende gibt der vor dem Tisch stehenden Partei, deren Platz der Zuschauer einnimmt, an der Hand der Zunftvorschriften Auskunft, warum die Entscheidung über die zur Prüfung vorgelegten Tuchballen so und nicht anders ausfallen muß. Sein Nachbar hält das Buch, in das er selber mithineinschaut, fest. Der zur Rechten hält die Plombiermarken in Bereitschaft. Der Hagere zur Linken würde gern schon aufbrechen, wartet aber, halb stehend, das Ende der Beratung ab. Mit klarem Wohlwollen blickt der Linke vom Lehnstuhl auf die Gesuchsteller. Das Werk, das nur in wenigen Zügen an ein zwanzig Jahre älteres Bild des Frans Hals erinnert, gibt im Wortsinne einen Vorgang, wie er sich in den Gildehäusern der holländischen Städte ein halbes dutzendmal am Tage abgespielt haben mag – und es hebt das Geschehen in die Würde und Größe eines Totengerichts! In der Abstufung der Gesichtstöne, durch die leuchtendes Gold zu fließen scheint, in der unendlichen Abwandlung des einfach-

Abb. 17. Der Schwur der Bataver, Gemälde. Stockholm, Nationalmuseum

sten und ebenso schweren Gegenstandes – sechs weiße Kragen! –, im Purpurglühen des geschorenen Teppichsamts sind die höchsten Schönheiten der reinen und der gebrochenen Farbe erreicht (Abb. 18).

Ja, fast sah es aus, als ob die ersten sechziger Jahre dem alternden Meister einen Wiederaufstieg seines Ruhmes bringen wollten. Gerade in dieser Zeit häufen sich die Lobgedichte auf Rembrandt. Freilich sind ihre Verfasser, Jeremias de Dekker, Jan Vos, Heyblocq, Waterloos, heute auch im eigenen Lande vergessen, während der Fürst der damaligen Poeten Hollands, der Schöpfer der neueren holländischen Feiertagssprache, Joost van den Vondel, kaum ein besseres Wort für den großen Zeitgenossen gehabt zu haben scheint als die Verse, in denen er Rembrandt aufforderte, die Stimme des Mennonitenpredigers Cornelis Anslo zu malen. Worauf jeder, der offenen Auges Rembrandts 1641 gemaltes lebensgroßes Doppelbild Anslos und seiner Gattin, im Berliner Museum, betrachtet, antworten wird, daß das ausströmende Bibelwort tatsächlich die ganze Fläche des Bildes durchdringt. – Schwerer fällt ins Gewicht, daß auch der Gönner des jungen Rembrandt, Constantijn Huyghens, die alten Beziehungen nicht völlig abgebrochen hatte: Im Dezember 1663 schreibt er an seinen Bruder Christian, er möge sich in Paris einige Zeichnungen des Annibale Carracci ansehen und ihm darüber berichten, da er ein diesem Meister zugeschriebenes Blatt bei Rembrandt gesehen habe; offenbar dachte er an die Erwerbung des Stückes. Ein leiser Vorgeschmack des über die Heimat hinausgreifenden Ruhmes war es für den Meister in bereits schwer bedrängter Zeit gewesen, als ein sizilianischer Kunstfreund, Don Antonio Ruffo, sich an ihn gewandt und bei ihm eine Reihe von Bildern nach Geistesgrößen aus der Antike, vermutlich zum Schmuck eines Bibliothekzimmers, bestellt hatte. Jetzt ließ Rembrandt dem bereits früher abgelieferten Aristoteles – in seiner Auffassung einem bekümmerten ältlichen Manne, dessen Hand auf einer Homerbüste ruht – das magische, in seinen aufgelösten Goldtönen wie eine der Unterwelt entstiegene Erscheinung wirkende Homerbildnis folgen. Durch Abraham Bredius' opferwilligen Entschluß ist das Werk jetzt im Haager Mauritshuis zu sehen. Mit Benutzung einer in mehreren Exemplaren verbreiteten Büste des Altertums hat der Meister in Zügen und Handgebärde

Abb. 18. Die Vorsteher der Tuchmacherzunft, Gemälde. Amsterdam, Rijksmuseum. Phot. Franz Hanfstaengl, München

des blinden Sängers, der einem, leider bis auf wenige Finger einer späteren Zurechtstutzung der Leinwand zum Opfer gefallenen Knaben seine Verse ansagt, höchste Gegenwart erreicht (Abb. 19). Das Bild Alexanders des Großen, das an den gleichen Besteller zu liefern war, ist bisher noch nicht einwandfrei ermittelt worden.

Wieder aber verschwand, wie so oft an Hollands nördlichem Himmel, der spärliche Sonnendurchblick, und die Wolken zogen sich von neuem zusammen. Der letzte Schlag, der den Gewaltigen gefällt hat, traf ihn wohl im Zusammenhang mit dem Hinsterben der wenigen lieben Menschen, die noch um ihn waren. Bei Betrachtung dieser frühen Todesfälle ist es gut, sich gegenwärtig zu halten, daß zu Rembrandts Lebzeiten zwar mancher Zweig der ärztlichen Kunst, voran die Chirurgie, erhebliche Fortschritte machte, das, was man heute Hygiene nennt, aber noch in den Kinderschuhen stak. 1662, im Herbst, starb Hendrickje, noch nicht vierzigjährig, nachdem sie im Jahre zuvor, schon kränkelnd, ein Testament gemacht hatte, aus dem ihr unbedingtes Vertrauen zu Rembrandt deutlich spricht. Um sie beerdigen zu können, mußte der nunmehr zwiefache Witwer Saskias Grabstätte verkaufen. Und auch Titus, den sein Vater so oft, erst in fragender keimhafter Knabenschönheit, dann als ins Buch vertieften Halbwüchsigen, später als ernst und fast abweisend vor sich hinblickenden jungen Mann gemalt hat, ging ein Jahr vor dem Vater, im September 1668 dahin. Nur wenige Monate zuvor, im Februar, hatte der Sohn die mit ihm gleichaltrige Magdalena van Loo geheiratet und mit ihr eine Tochter, Rembrandts Enkelkind Titia, gezeugt. Vielleicht waren es diese sich häufenden Verluste, die zwar nicht dem bis zum letzten Augenblick sich verzweifelt wehrenden Schaffensdrang des Künstlers, wohl aber seinem niemals sehr starken Ordnungssinn arg zusetzten. Cornelia, Hendrickjes Tochter, gehörte eine Sparbüchse, in der auch einige Goldstücke lagen, auf die Magdalena van Loo, ob mit Recht oder Unrecht, Eigentumsansprüche machte. Im Todesalter seines großen flämischen Kunstgenossen Rubens, Martin Luthers und Strindbergs starb Rembrandt am 4. Oktober 1669 an einer Krankheit, die allem Anschein nach keine längere Bettlägerigkeit verursacht hatte. Sofort gab es Nachlaßstreitigkeiten. Die Hausbesorgerin Rebecca Willems mußte zwei-

mal beeidigen, daß ihr entschlafener Dienstherr in den letzten Wochen mehrfach bei diesem Brautschatz seiner Tochter Anleihen hatte machen müssen, eine Eröffnung, die heftige Zorngefühle Magdalenas hervorrief. Auch sie, deren merkwürdig ältliche und scharfe Züge man in einem Bilde des New-Yorker Museums zu erkennen glaubt, hat den Gatten und den Schwiegervater nur um wenige Monate überlebt. — Immerhin werden bei der Inventaraufnahme seidene Bettvorhänge in einem der Zimmer erwähnt, und die Kostenrechnung der Beerdigung läßt auf eine geziemende Feierlichkeit schließen. Begraben liegt Rembrandt in der stattlichen barocken Westerkerk, deren hoher Turm sich weit über das die Gracht einfassende Baumwerk erhebt. Cornelia, seine Tochter, heiratete im Frühjahr 1670 den Maler Cornelis Suythof, mit dem sie in die Kolonien, nach Batavia, ging; ihre Anhänglichkeit an den Vater bewies sie, indem sie ihr im Dezember 1673 geborenes erstes Kind auf den Namen Rembrandt taufen ließ.

Abb. 10. Homer, Gemälde. Haag, Mauritshuis

Die Werke der Abschiedsjahre des Meisters halten sich rein und frei von allen kleinen Widrigkeiten, von allem, was der Stoß und Schmutz des Alltags dem Menschen Rembrandt antun konnte. Die Umrißformen, gelegentlich, vielleicht im Zusammenhang mit dem Nachlassen der Sehkraft, unbestimmter werdend, verbinden sich, dem All zugehörig, dichter mit der Atmo-

sphäre. Stärker als je wird das entscheidend Wesentliche betont, sorglos bisweilen ein erheblicher Teil der Leinwand dunkel und einfarbig gelassen. Nur selten noch erklingt ein lauter Ton wie jenes fast aufschreiende Lachen über das Leben auf dem Selbstbildnis der Carstanjen-Sammlung, wo der Maler, der in lockersten roten und grauen Farbflecken sich vor uns lebendigst modellierte, von der Betrachtung einer römischen Büste zu uns aufschaut (Abb. 20). Grausam zieht sich aber bisweilen eine Lebenssumme wie auf dem einer Berliner Privatsammlung gehörigen Porträt seines Nachfolgers in der öffentlichen Gunst und wohlweisen Kritikers, des Wallonen Gerard de Lairesse – ein von mitleidlos zerstörender Krankheit halb zerfressener Totenschädel, aus dem die Augen ganz munter funkeln, ein Stehaufmännchen, von Eitelkeit gebläht –. Der Einzelfall wird ohne Wahrheitsverlust zum Standessinnbild gesteigert wie auf dem innerlich durchflammten Bilde der Nonne in Epinal und auf dem außerordentlichen, aus polnischem Adelsbesitz in die New-Yorker Sammlung Frick gelangten Reiterbildnis. Der Offizier, dessen Regiment man feststellen konnte, trabt, den Arm eingestützt, in höchstem Schwung der Lebenserfülltheit, der Schicksalsbereitschaft durch die in mächtigen Bergmassen sich auftürmende Welt. Auf einem Klepper, der sich selbst den Weg sucht, einem feurigen fleischlosen Gespensterroß. – Alle Aufbaugewalt der höchsten Meister Italiens ist erreicht und überboten in der erst neuerdings erkannten und gereinigten Halbfigur des »Mannes mit dem Falken«, den das Göteborger Museum besitzt. In straffer, wachsamer Miene, in strenger Senkrechte der machtvollen Züge steht oder thront der mit feierlichem Prunk gekleidete Mann vor uns; hinter ihm zügelt sein mit wenigen Strichen angedeuteter Knappe das Roß, dessen Kopf in der rechten oberen Bildecke mit der Liniengröße eines griechischen Reliefs emporragt (Abb. 21). – Den leisesten, aber auch klangvollsten Stimmungsnachhall fängt das Großbild des Rijksmuseums auf, bald »Ruth und Boas«, bald »Juda und Thamar«, bald, wegen der Alterszüge des Mannes nicht recht glaubhaft, »Titus und Magdalena van Loo«, neuestens »Isaak und Rebekka« genannt. In breitestem, körperhaftem, das Malmittel zum Rang des Juwels erhebendem Farbenauftrag ist das goldige Gelb der Tracht des Mannes gegen das tiefe Rot und leise Grün der Frau ausgespielt. Die Art,

Abb. 20. Selbſtbildnis, Gemälde. Carſtanjenſche Sammlung, z. Z. Köln

Abb. 21. Der Mann mit dem Falken, Gemälde. Göteborg, Museum

wie auf dem Spaziergang an der braunen Gartenmauer der Gatte mit seiner großen und doch leidensvoll zarten Hand die Frau betastet, wie sie ihn gewähren läßt und halb in Scham, halb in Ahnung vor sich hinblickt, läßt uns an jedem Atemzug der Schicksalsverbundenen teilnehmen. Und während dann wieder ein anderes dieser Abschiedswerke, das fünfgestaltige Braunschweiger Familienbild, die Menschen, deren Gesichter sich scharf aus dem dunklen Hintergrund heben, mitsamt ihren Kleidern und ihrem Spielwerk fast in Blumen verwandelt, die den edelsten Farbenteppich bilden, schlagen einige der letzten Vorgangsbilder die tiefen harten Vollnoten großer Entschlossenheit an. Auf dem Darmstädter Bild des Christus an der Säule ist die abgezehrte Gestalt des entkleideten Heilands gleich dem Gesicht des Falkenjägers in unbedingte Senkrechte gezogen. Von den Seiten, fast hakenartig in ihren Gebärden, kriechen die Feinde aus dem Dunkel an ihn heran, um mittels eines sinnreichen Mechanismus die hochentwickelte Folterkunst, die auch in Rembrandts Zeit ihre beamteten Pfleger fand, zu üben. Ins Pfeilrechte, nur durch den einen in gutmütiger Teilnahme Dabeisitzenden unterbrochen, streben auch Köpfe und Gestalten aller Teilnehmenden auf dem Petersburger Bilde der Heimkehr des verlorenen Sohns. Ein räudiger, beschmutzter und zerfressener Landstraßenlump ist es, der sich hier in die Arme und das Herz des Vaters geflüchtet hat, der in

Abb. 22. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, Gemälde. Petersburg, Eremitage.
Phot. Franz Hanfstaengl, München

tief verstehender Greisengüte sich zu ihm niederbeugt und mit den beiden herrlichen, auf dem Rücken des Unglücklichen gebreiteten Händen ihn beschützend aufnimmt. Das Ganze, in feierlichster und großartigster Raumverwaltung geordnet, ist ein machtvoller Lobgesang auf die Heimat, zu der wir alle zurückkehren müssen (Abb. 22). — Und ein milder, unendlich gütiger und verständnisvoller Greis, der sich selber als einen Fürsten kennt, wenn auch alle anderen ihn einen Bettler nennen, spricht uns an auf dem jetzt als Leihgabe im Rijksmuseum hängenden, früher in Grittleton House bewahrten letzten Selbstbildnis von 1669. Die Züge, nicht mehr völlig in Muskeln und Sehnen zusammengehalten, scheinen der Auflösung zuzustreben, unter dem Käppchen quillt geordnetes, schlohweißes seidiges Haar hervor.

Am Grabe eines Menschen, dessen unbestreitbare gesellschaftliche Verfehlungen, dessen Ungenauigkeiten in Geldingen gewiß unendlich leicht wiegen gegenüber dem Gewaltigen, das er der Welt geschenkt hat, überkommt uns nur allzuleicht ohnmächtiger Zorn. Mit dem Gelde, das heute für ein paar von Rembrandts Handzeichnungen, für eine hingeworfene Ölskizze, ja für einen Abzug seiner bedeutendsten Radierungen willig bezahlt wird, hätte man die Gläubigerschar befriedigen, den Alten bei guten und sicheren Leuten in Pflege geben können. Noch immer scheint die Menschheit höhere und wichtigere Aufgaben zu kennen als die: den ganz wenigen, die Unersetzliches und Unwiederholbares leisten und schaffen und unter Schaffensglück und Schaffensqual leiden, den wirtschaftlichen und sozialen Ehrengewahrsam zu bieten, der ihnen nicht zum einschnürenden Kerker wird. — Macht man indessen die Rechnung ganz groß auf, so wie dies Rembrandt selber in den besten Stunden auch seiner späten Jahre getan haben wird, so muß man anerkennen, daß die Weltgeschichte, die das Weltgericht ist, den Meister durch die Verbreitung und den Sieg seines Werks für reichliches Ungemach entschädigt. Gewiß, wie alles Menschenwerk und Menschengut jederzeit von Zerstörung bedroht, ist das, was Rembrandt uns geben wollte, bisher nur durch wenige, wenngleich schmerzliche Verluste vermindert worden. Der Brand der Deyman-Anatomie, die erzwungene Zerstückelung des Bataverschwurs, die Verkürzung der »Nachtwache« um

zwei Eckfiguren, die Zurechtstutzung des Homerbildes – alles dies erscheint nach fast drei Jahrhunderten immerhin tragbar im Vergleich zu dem, was den arbeitsvollsten und größtangelegten Werken eines Dürer, eines Holbein zugestoßen ist. An 700 Gemälde – von denen man vielleicht einige in unbesorgter Entdeckerfreude vorgenommene Zuweisungen abstreichen mag – tragen in Galerien und privaten Sammlungen den Namen Rembrandts. Das Gesamtverzeichnis seiner Handzeichnungen – unter die sich allerdings hie und da Schulgut und Werkstattnachbildung verirrt haben mag – nimmt 1613 Nummern in Anspruch. Und näher an 300 denn an 200 liegt die Zahl seiner Radierungsblätter, die bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts von dem gewissenhaften und bahnbrechenden Adam Bartsch in einem eigenen Bande beschrieben wurde.

Gerade die Brennpunkte der heutigen geistigen und staatlichen Entwicklungskämpfe der Menschheit, die Hauptstädte Amerikas, Deutschlands, Rußlands, Englands und Frankreichs, stehen im Zeichen eines schönen und starken Rembrandtbesitzes. Das Heimatland hat die drei großen Gildenstücke behalten und kauft langsam und besonnen zurück. Auch in Südeuropa, Italien, auf dem Balkan, in Spanien, sind wenigstens Proben seines Werkes anzutreffen und vertreten als Gesandte seinen Geist.

Abb. 23. Selbstbildnis mit Barett, Radierung. Reichsdruck Nr. 773.

III. Die Eigenart des Malers Rembrandt

Es ist nicht leicht, in wenigen Zügen eine Lebensgeschichte des malerischen Stils Rembrandts zu entwerfen, da der Betrachter seiner Bilder immer wieder durch den Geschehens- und Empfindungsinhalt der Werke abgelenkt wird. Man tut dem Maler vielleicht nicht Unrecht, wenn man sagt, daß er von Hause aus der Besitzer einer ungemein kräftigen, aber etwas zähflüssigen Malweise war, die genau das Gewollte erreicht, aber es mit einem fühlbaren Aufwand von Anstrengung schafft. Das von zeichnerischen und farbigen Ausdrucksmitteln überströmende Bild der »Gerechtigkeit des Brutus«, das, von der Sammlung Chabot geliehen, im Utrechter Museum gezeigt wird, gibt eine ganz gute Vorstellung vom Ausgangspunkt des Malers (Abb. 24). Eine ungeheure Fülle der Natur abgestohlener Köpfe, die Körper in zusammengeliehene oder zusammengekaufte Atelierstücke gekleidet, so daß Rüstungen und Trachten von starrender Seltsamkeit entstehen. Das Ganze farbig unharmonisch, aber doch zu gewaltigem Aufmarsch verbunden. — Auch in einem schon länger bekannten Frühwerk, dem etwas späteren »Raub der Proserpina« in Berlin, drängen sich noch die Einzelheiten, aber sie sind einem gewaltigen Flug der Einbildungskraft untertan, der der Raumfläche einen gebirgigen Hohlweg, den bewegten Körpern alle Himmelsrichtungen und Höhenunterschiede abgewinnt. Die Millimeter für Millimeter bearbeitete Bildmasse, die vielleicht einmal einem Brand ausgesetzt war, sieht wie mit der Punze behandelt aus. Blumen und Kleidschmuck wären eines Juweliers, der, mit mehreren Augengläsern bewaffnet, Email einlegt, durchaus würdig (Abb. 25). Die Liebe zum Scharfgeprägten, zu den Formen, in denen die Natur selber mit höchster Eindringlichkeit spricht, hat den Meister während des größten Teils seiner Schaffenszeit nicht verlassen. Daher die Bevorzugung gerunzelter Stirnen, aus denen ein Auge herausflammt, welliger Bärte und faltiger, mitunter etwas lederartiger Haut. Zu allererst war wohl die Kerzenlichtmalerei der Utrechter Italiengänger, in der sich Gerard Honthorst besonders hervortat, nicht unwillkommen. Das gleichfalls in Berlin hängende feine und bescheidene, aber etwas glasige Goldwägerbild (Abb. 26) bietet ein gutes Beispiel jener

Abb. 24. Die Gerechtigkeit des Brutus, Gemälde. Utrecht, Muſeum

Rembrandtkunſt, von der die Kabinettmalerei des von Goethe mit den Worten »fleißig kalt« abgetanen Gerard Dou hervorging. – Zur Schlaglichtmalerei erhoben, bot dieſe Arbeitsweiſe ein vor allem in den Anfangsjahren nicht immer ganz ehrliches Hilfsmittel, um die Wirkung der Umriſſe, den Wert der Farben zu ſteigern. – Auch im Reich der Palette gibt es zunächſt Einzelfarben, die Rembrandt »kann«, und andere, gegen die er ſich lange Zeit etwas vorſichtig verhält. Wird eine ſeltene Farbe, wie das dunkle Sammetviolett der Mutter auf dem aus Oldenburg ſtammenden Bild im Rijksmuſeum, einmal mit Behagen angewandt, ſo glaubt man, die Freude des Malers zu verſpüren, der das Modellſtück bequem vor ſich hinlegen konnte, ſicher, nunmehr den Ton nicht zu verfehlen. Ein durch vorſichtige Beimiſchungen von Rot und Weiß zu höchſter Leuchtkraft emporgeführtes Gelb, ein Rot, das vom rohen Ziegel oder vom Lachs ſich bis zum tiefſten ſchwarznahen Karmin abwandeln läßt, alle Arten Braun von branſtiger Roßhaarfarbe bis zum Beinſchwarz, ein durch unmerkliche Unterlagen fremder Farben zu allerſchrillſter Schärfe anſteigendes Weiß, das iſt ungefähr das maleriſche Grundkapital, mit dem Rembrandt arbeitete. Hinzu findet ſich häufig das Grün, und zwar das gedämpfte Grün der Olive, beſonders ſtark auf der Dresdener Simſonhochzeit (Abb. 27) und dem Münchener Türkenbild vertreten. Ganz und gar kein Blaumaler iſt Rembrandt. Während das helle Licht- oder Himmelblau in weiten Abſtänden – Frankfurter Blendung Simſons und dann wieder Stockholmer Bataverſchwur – auftritt, iſt das tiefe ſatte Dunkelblau kaum nachzuweiſen. Vermutlich hatte Rembrandt in ſeiner Eigenſchaft als Kunſthändler hinreichende Beiſpiele von verdorbenem Ultramarin erlebt. – Häufig genug umſchreibt der Umriß das, was er ausdrücken will, mit einer ganz leichten Wellenlinie, ſo daß bisweilen Gegenſtände und ſogar Körperteile etwas wie eingewickelt ausſehen und das grobe Wort von der »gelben Tunke, in der Rembrandt ſeine Menſchen kochte«, zwar keine Berechtigung, aber einen Schein von Anlaß gewinnt. Ja, man erlebt es gelegentlich, daß eine in ſtarkem Licht vorgehaltene Hand – wie auf dem Berliner Anslo-Bild von 1641 – faſt wie behandſchuht wirkt. Überhaupt ſind Hände bei Rembrandt Glückſache und nicht wie bei Hugo van der Goes – der allerdings der größte Händemaler

Abb. 25. Der Raub der Proserpina, Gemälde. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

aller Zeiten war – etwas selbstverständlich Vollendetes. Der Handrücken des Saul auf dem späten Haager Meisterwerk, die liebkosend ausgebreitete Hand des Mannes auf dem früher »Judenbraut« genannten Amsterdamer Doppelbild schreiben sich als durchblutet, zart erlebt ins Gedächtnis. Dagegen stößt die Hand eines Rabbiners auf einem oft kopierten Bilde, dessen gute Nachbildung man in Kassel sieht, als brutal ungestaltet zurück. Und die ehrliche Hand des Manoah auf dem Dresdener Opferbild (Abb. 28),

die geschickten Finger des harfespielenden David im Haag erscheinen merkwürdig ungepflegt. Vielleicht sind Hendrickjes Hände auf dem Berliner Bilde, arbeitstüchtig, aber weich, die schönsten, die dem Meister gelungen sind.

Gegenwart um jeden Preis – das ist die Losung der Rembrandtischen Malgesinnung. Als junger Mensch verschmähte er es, wie wir aus Huygens' Bericht wissen, nach Italien zu reisen, weil dies ihn, der es eilig habe, nur aufgehalten hätte und weil man italienische Bilder ja auch in Holland, auf dem werdenden Weltmarkt, zu sehen bekäme. Die zugrunde liegende Empfindung wird deutlich: Er sieht es als nächstes Ziel, sich so vollzutrinken an menschlichen Erregungsausdrücken und Bewegungsspielen, daß er jede Handlung, die vor sein geistiges Auge tritt, ohne weiteres in Miene und Gebärde niederzuschreiben vermag. Dabei hatte er freilich zu kämpfen mit der Scheu vor körperlicher und seelischer Entblößung, die der Mehrzahl der Holländer als einem nordisch blonden Volk auch damals schon anhaftete. So bequem wie bei den Bettlern, die er in seinen frühen Radierungen darstellen konnte, bekam er es nicht immer. Vielleicht hat er als junger Mensch Leidenschaftsausbrüche der neapolitanischen Gattin seines ersten Lehrers Jacob van Swanenburgh absehen können. Mit dem Verlangen, die starken Gebärden einer lebhaften Gefühlssprache zu finden, löst sich ganz einfach die oft wunderlich beantwortete Frage nach den besonderen und engen Beziehungen, die Rembrandt zeitweilig mit der Judenschaft verbanden. Er mußte natürlich froh sein, Menschen zu finden, die dem, was sie bewegte, zwar nicht immer in schön geschwungener Linie, aber jedenfalls beseelt und beredt Ausdruck gaben. Auch hierin ist er übrigens nicht Pfadfinder, sondern er folgt seinen heimischen Vorgängern, die seit Ouwater Judenmützen, Judentrachten, Judenbärte mit besonderer Vorliebe dargestellt haben, wie wir es weiterhin bei Engelbrechtszoon auf der Mannalese, bei Lucas van Leiden auf der Nürnberger Felsenquellweckung und der Petersburger Blindenheilung wahrnehmen können. Das Amsterdamer Hafenleben lieferte zur Ergänzung und dichterischen Steigerung solcher Beobachtungen ein buntes Gewimmel von Türken, Levantinern, Kroaten und Polen: Turbane und breite, edelsteinbesetzte Säbel waren willkommen.

Abb. 26. Der Goldwäger, Gemälde. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Wenn die erregte Nacht- und Nackstückmalerei der Utrechter mit ihren Abenteuern eines trunkenen Loth, einer mordlustigen Judith, eines sterbenden Seneca dem jungen Leidener wörtlich und übertragen ein neues Licht anzündete, so kann eine andere Erleuchtung, an die wir Heutige so gern glauben möchten, kaum anders als unbewußt und auf dem Luftwege stattgefunden haben. Shakespeares lebenswahres und doch überlebensgroßes Heldentum, seine Aufgipfelung der Seelenkämpfe dürften im Theaterspiel der englischen Komödianten, unter denen sich freilich manche Holländer und Niederdeutsche befanden, nur in verflachter und zugleich vergröberter Form, wie wir nach den niedergeschriebenen Spielterten sagen müssen, sichtbar und hörbar geworden sein. Andererseits pflegt die dramatische Poesie der damaligen Holländer, von denen allerdings fast nur Vondel gelegentlich noch auf der heimischen Bühne zu Worte kommt, die Seelenkonflikte meist so reichlich mit schönen Wortgirlanden zu umwinden, daß hier die schnelle, funken-

erschaffende Kraft der Rembrandtischen Handlungsbildung wenig lernen konnte.

Übersteigerung oder Vertiefung des Blicks, heraldische Ankündigung durch die Gebärde, Hebung der entscheidenden Gesichts- und Stoffteile durch Einschließung und Hindurchschraubung des Lichts – das sind die Kunstmittel, die Rembrandt in den Jahren seines Aufstiegs bewußt zur Erreichung heißumkämpfter Wirkungen anwandte. Noch mehr als Zeichner denn als Maler hätte er sich, wäre ihm die Wechselbalgsprache unserer Tage geläufig gewesen, einen Expressionisten nennen können. Jedenfalls brachte er mit Hilfe der Vorräte des damaligen Kunsthandels, der Straßenbeobachtung im Judenviertel, einiger bei den großen Italienern gemachter Anleihen und mancher zusammengelesener oder zusammengefragter klassischer Gelehrsamkeit jenes gutkleidende, nur für das tropennahe Palästina ein wenig zu warme Kostüm zustande, in dem die Menschen der Bibel noch lange nach ihm durch die europäische Kunst gewandelt sind. Freilich tat er noch mehr. Er führte eine Volksmäßigkeit weiter, die wir schon bei Dürer und Altdorfer, aber auch bei Malern aus der Schule des Geertgen van Sint Jans, wie in jener feinen und stillen Heiligen Familie der Dresdener Galerie, antreffen. So malte er in seiner Heiligen Familie in Kassel, seinem »Emmaus« im Louvre, seinem Gleichnis vom ungetreuen Haushalter, das die Londoner Wallace-Sammlung zeigt, die Evangeliengestalten, in denen die niedrigen und gedrückten Leute aus dem Volke mit ihren hochstrebenden Herzen sich wiederfanden. Die deutsch-protestantische Religionsmalerei der Gebhardt, Uhde, Zirle nennt ihn mit Stolz ihren Ahnen, von dem sie sich freilich ein wenig überschattet sieht.

Im Künstlerisch-Geistigen zweifellos ein Nehmer, der das Geliehene mit Zins und Zinseszins zurückzahlt, borgte Rembrandt zunächst Gerät- und Schmuckformen von den Bildern seines Lehrers Lastman, ließ Medusenschilder, die irgendwo herumstanden, in neuem Glanz erstrahlen, betrachtete Kupferstiche, die römische Bauten wiedergaben, und schuf so seine eigene, persönlich geprägte Formenwelt. Im Wechselwirkung und Austausch mit der etwas älteren Utrechter Goldschmiedsfamilie van Vianen, mit seinem Freunde Jan Lutma, dessen Bildnis er in vollgültigstem Radierungsblatte

Abb. 27. Simſons Hochzeit, Gemälde. Dresden, Galerie. Phot. Franz Hanfſtaengl, München

gab, zeigte er den Weg zu einem neuen Ornamentstil, der die Naturformen in weiten schweren Ausbiegungen, in kühnen Schwellungen dem ordnenden Zeichnerwillen unterwarf. Die Großartigkeit seines Tempelinnern auf dem Haager Simeonbild von 1631 ist vierzehn Jahre später auf dem angespannten Londoner Gemälde der »Ehebrecherin vor Christus«, wo ein strahlender gleißender Thronraum sich auftut, erweitert, vielleicht aber nicht übertroffen. Wollte man fleißig alles Gerät, alle Zinnen und Kuppeln auf seinen Bildern sammeln – hier sei nochmals an den Hintergrund des Berliner Susannenbildes erinnert –, so würde man leicht ein Buch »Rembrandt als Innen- und Außenarchitekt« zusammenstellen können.

Gewiß bedeutete das von Huygens berichtete Jugendwort Rembrandts, er könne, auch ohne in Italien gewesen zu sein, von den italienischen Meistern lernen, kein eitles Versprechen. Bisweilen zwar geht es nur um die Aneignung einer wirksamen Gebärde, wie auf jener Skizze, mit der er den soeben mit einer Schiffsladung kostbarster Bilder verkauften Castiglione Raffaels festbannt und ihn dabei fast in einen Trunkenbold und Seebären verwandelt. Dann aber versenkt er sich wieder ganz tief in ein Meisterwerk der Komposition wie das Abendmahl Leonardos, das ein italienischer Kupferstich ihm übermittelte. Das große Zeichnungsblatt des Berliner Kabinetts, wo Aufbau und Bewegungen in reichster Durchdenkung dem Urbild nacherlebt sind, ist in allem Seelischen so tief, daß man nur wünschen möchte, von dem arg mitgenommenen Wandgemälde Mailands nur halb soviel an Eindringlichkeit ablesen zu können! – Ein Hauptgrund des Widerstandes, den Rembrandt den Lockungen einer Italienreise entgegensetzte, war vielleicht das Gefühl, er dürfe sich seine Anschauung des menschlichen Körpers nicht von einer fremden Formensprache entwinden lassen. Sein ganzes Leben hindurch strebte er nach einer nordischen Verherrlichung des Nackten, und gerade hierbei hat er sich die schwersten Angriffe der Zeitgenossen zugezogen, die die Gipsabgußkunst liebten. Gerechterweise muß zugegeben werden, daß sich unter seinen Radierungen badender Frauen, ja auch unter Zeichnungen der reifen Zeit häßliche und verbrauchte weibliche Formen finden. Trotzdem bleibt wahr, daß wenigstens die größeren unter seinen gemalten Frauengestalten, ob sie nun Andromeda, Diana oder Bathseba, Susanna heißen,

Abb. 28. Manoahs Opfer, Gemälde. Dresden, Galerie. Phot. Franz Hanfstaengl, München

sich von allem gesucht Häßlichen frei halten und meist durch lebendiges Leuchten ersetzen, was ihnen an akademischer Regelmäßigkeit fehlt. Für die Anmut einer jugendlichen männlichen Erscheinung war Rembrandt gewiß nicht unempfindlich, wie die früher zur Sammlung Zeselline gehörige Skizze eines sitzenden nackten jungen Mannes, die frisch kräftigen Arme der auf dem Petersburger Bilde von etwa 1650 dem Abraham erscheinenden Engel und vor allem die vom Vaterstolz eingegebenen Knaben- und Jünglingsbilder des Sohnes Titus beweisen. – Bekleidete und in eine Rüstung gesteckte bedeutungsvolle Frauengestalten, die eine Bellona, eine Pallas Athene darstellen sollen, besitzen oft mehr die lächelnde, etwas verspielte Anmut des holländischen Mädchens als die flammende Entschiedenheit der südlich-klassischen Heldin. Trotzdem kommt in einem Werk wie der »Flora«

des Herzogs von Buccleuch, wo die körperlichen Reize durch äußerst fein gewählte braune, rötliche, grüne Töne der Gewand- und Blumenzier gehoben werden und der Farbenauftrag, körnig und zugleich perlend, sich besonders persönlich ausspricht, eine überzeugende, unvergeßliche Wirkung zustande. Eine zierliche, ein Jahr spätere Abwandlung besitzt die Eremitage (Abb. 29).

Die einzige ganz groß angelegte gemalte Allegorie, die Rembrandt uns hinterlassen hat, jenes Bild von 1641 im Rotterdamer Museum, das unter dem Namen der »Eintracht des Landes« geht und bald als Vorstufe zur »Nachtwache«, also Verherrlichung der Wehrhaftigkeit Hollands, bald als Vorverkündung eines erwarteten Welterlösers gedeutet wird, scheint ein wenig in den prunkenden Langzeilen damaliger Festdichtungen zu sprechen. Auch ohne Ergründung dessen, was Rembrandt gedanklich vorschwebte, können wir uns an dem prachtvollen Trotz des sich kampfbereit aufreckenden niederländischen Löwen, an dem entschlossenen Ansprengen der noch leise mittelalterlich gepanzerten Reiterschar freuen.

Von der Verwendung übernommenen Erbes steigt auch der Landschafter Rembrandt – bei geringer Ausdehnung des hierher gehörigen Werkes einer der größten aller Zeiten – langsam zu frei stehender Eigenkraft auf. Einheitlichkeit der Beleuchtung und farbige Abstimmung konnte er bei dem zehn Jahre älteren engeren Landsmann Jan van Goyen, Großartigkeit des Massenaufbaus bei Hercules Seghers beobachten, dessen Radierkunst er, in reifem Alter eine der Platten des Vorgängers überarbeitend, fortsetzte. Ein dichterisch vertiefter van Goyen ist die Landschaft mit der Steinbrücke im Rijksmuseum, wo das struppig emporragende Gebüsch, der Ruderer im Boot, die von fern herübergrüßende Kirche ganz wie die Worte in einem Vers an der richtigen Stelle ihre Aufgaben erfüllen. – Von dem etwas kleinlich zusammengebundenen Walde, vor dem sich die Diana-Anekdote im Besitz des Fürsten Salm abspielt, bis zu der feierlich düsteren Waldeinsamkeit, aus der in dem Braunschweiger Bilde der auferstandene, der Magdalena erscheinende Christus herausleuchtet, hat sich in fünfzehn Jahren, von 1636 bis 1651, die Auffassung aus sorgfältigem Beobachtertum bis zu freiester Massenverwaltung erhoben. Noch die Berliner, aus Oldenburg erworbene Landschaft bietet uns ja um die Landstraße und den

Abb. 29. Flora, Gemälde. Petersburg, Eremitage. Phot. Franz Hanfstaengl, München

Lastwagen herum eine Fülle liebevoll nachgebildeter Dinge, die aber durchaus den eifrigen Versenkungswillen des Betrachters voraussetzen. – Große Landschaftsdichtungen, die das Tiefste unseres Naturgefühls von uns fordern, sind dann wieder das Gewitterbild in Braunschweig, wo die Stadt am Abhang in ihrer ganzen Ausdehnung durch das Wetterleuchten aufgerollt wird, und – vielleicht als Gipfel Rembrandtischer Landschaftskunst – das Kasseler Bild mit dem abendlich einsamen Reiter vor der Brücke und der Riesenburg am fernen Höhenzuge (Abb. 30). Eine Abbildung des Vestatempels in Tivoli hat hier dem Künstler für das Bauliche Hilfe gegeben. Und dann findet sich erneut eine Rückkehr ins Einfach-Gegebene wie die gleichfalls Kasseler Winterlandschaft mit den unbefangen übernommenen Naturfarben, dem Weißblau des Abendhimmels, dem Rot in den Gestalten des ausruhenden Schlittschuhläufers und der ruhigen Plauderer. Mächtig im türmenden Maueraufbau über dem Wasser könnte das gewaltig zusammenfassende Bild der Mühle in der Sammlung Widener, etwa 1650 gemalt, die – im einzelnen reichere und durchklärtere – Anlage der 1656 entstandenen »Mühle bei Wijk bij Duurstede« im Rijksmuseum angeregt haben. Der Maler dieses vollreifen Werkes, Jacob van Ruisdael, hat sein dichterisches Sehen der Landschaft doch wohl an und durch Rembrandts Beispiel entfaltet.

Werfen wir noch einen Blick auf den Stillebenmaler Rembrandt! – Das Bild der beiden Pfauen mit seiner gedämpften braungrünen Pracht der toten Tiere, hinter denen der Künstler mit vollem Recht die Gestalt des zuschauenden Mädchens verblassen ließ, das Virtuosenstück des geschlachteten Ochsen im Louvre, wo die Abstufung von leicht braun angemischtem Karmin bis zu hellem Gelbweiß die Unerfreulichkeit des Stoffes besiegt. – Zusammenfassend dürfen wir den Weg des Meisters im ganzen als einen unaufhaltsamen, bis an das schicksalgesetzte Lebensziel fortgeführten Aufstieg anerkennen. Diese Linie wird durch einige mißmutigere Arbeiten, wie sie in jedem Menschenwerk vorkommen, kaum verwirrt. In steigendem Grade verliert sich bereits in den vierziger Jahren eine zuerst dem Maler anhaftende Zähflüssigkeit und Klebrigkeit des Vortrags. Völlig schwindet die nicht ganz unbesorgte Umzäunung der Fläche; an ihre Stelle tritt atmosphärische Verbundenheit, die uns mitatmen läßt. Ohne daß die von der

Abb. 30. Landschaft mit Brücke und Ruine, Gemälde. Kassel, Galerie. Phot. Franz Hanfstaengl, München

Abb. 31. Titus und Magdalene van Loo (Die Judenbraut), Gemälde. Amsterdam, Rijksmuseum. Phot. Franz Hanfstaengl, München

ursprünglichen Begabung bestimmte Farbenwahl grundsätzlich verlassen würde, klären und veredeln sich die Farben und werden in ihrer erlesenen Gemischtheit immer vornehmer. Auch in Ausdruck und Gebärde sehen wir die zunehmende Vertiefung. Welches innere Wachstum von der Christusgestalt der Münchener Passionsfolge, wo der Auferstandene in der Himmelfahrt ein wenig einem auftrumpfenden Triumphator gleicht, bis zu dem schlichten Erlöser auf der berühmtesten Radierung des Meisters, dem »Hundertguldenblatt«, oder dem tiefsten Friedens vollen, dabei durchaus rassebestimmten Christuskopf der früheren Sammlung Orloff-Davidoff, dem herzlich menschlichen Heilandsgesicht im Haager Bredius haus! Vielleicht aber ist das Kostbarste an Rembrandt die immer zunehmende Steigerung der Handschriftlichkeit des Malwerks, die dem Stoff der Ölfarbe selbständigen Kunstwert schenkt. Solche Verselbständigung des Malmittels wird etwa durch das Arbeiten mit dem umgekehrten Pinsel im noch nassen Farbteig –

auf die Locken im ganz frühen Selbstbild in Kassel sei hingewiesen – eingeleitet. In Blumenschmuck und Stickerei der Flora steht sie bereits siegreich da. Den Höhepunkt erreicht sie etwa in den rosigen und goldigen Muschelgruben auf dem späten Homerbild, in dem freien Spachtelmosaik der Amsterdamer »Judenbraut«, des Paares vor der Gartenmauer (Abb. 31). – Daß neben dieser Königlichkeit der Pinselführung, von der Rembrandts letzter Schüler, der Dordrechter Aert de Gelder, noch etwas erbte, die in flatternden Pfeilen den Schaum der Dinge gebende Malkunst des Frans Hals, die in freiestem Tageslicht alle Möglichkeiten des Blau, des Zitronengelb, des Ziegelrot und des Weiß erschöpfende große ruhige Sicherheit des Delfter Jan Vermeer bestehen konnten, läßt Rembrandt nicht einseitig erscheinen. Es bezeugt vielmehr nur den glücklichen Reichtum der holländischen Malbegabung.

Abb. 32. Die Hütte hinter dem Plankenzaun, Radierung. Reichsdruck Nr. 799

IV. Rembrandt als Zeichner

Abb. 33. Frau mit ungezogenem Knaben, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 1074

Ein Künstler, den alles zum vollen Daseinsbild, zur Farbe drängt und der sogar der Farbe neue plastische Werte verleiht, ein Maler, dem außerdem für die Aussprache in Schwarz- und Weiß das Hilfsmittel der Radierkunst stets zur Verfügung steht, er kann nicht in dem Sinne und Maße ein Zeichner sein, wie wir diese Bezeichnung auf Dürer und Holbein, unter neueren Meistern auf Ingres und Degas, auf Menzel, Feuerbach oder Ludwig von Hofmann anwenden. Für Dürer, der auf diesem Sondergebiet vielleicht der Größte unter seinen Kunstgenossen war, bedeutete die Zeichnung das Mittel, einen Gegenstand von beengenden Auftragszwecken getrennt zu halten und zugleich Feinheit und Freiheit zu geben, wo eben der Holzschnitt die eine, der Kupferstich die andere oft versagte. Hier konnte er über eine Form sich bis ins allerletzte klar werden, in der Farbe aquarellierend das sagen, was im geweihten Altarstück, beim bestellten Bildnis vielleicht ein gewagtes Spiel geworden wäre. So hinterließ er denn auch die größte Sammlung seiner Zeichnungen seiner Frau Agnes als Notschatz. Für Rembrandt war – von wenigen Ausnahmen, wo er Zeichnungen aus Gefälligkeit für Stammbücher

beisteuerte, abgesehen – die Zeichnung nur Mittel zum Zweck. Übersieht man – zwar nicht, was nur wenige Forscher in jahrzehntelanger Arbeit zustande brachten, die Gesamtheit der Rembrandtischen Zeichnungen – aber doch eine Auswahl einiger hundert, so bemerkt man zunächst, daß die Stegreifentwürfe sowohl an Zahl wie an Wichtigkeit den Studien mindestens gleichkommen. All die Helme, Schilde, Turbane, Gürtel und

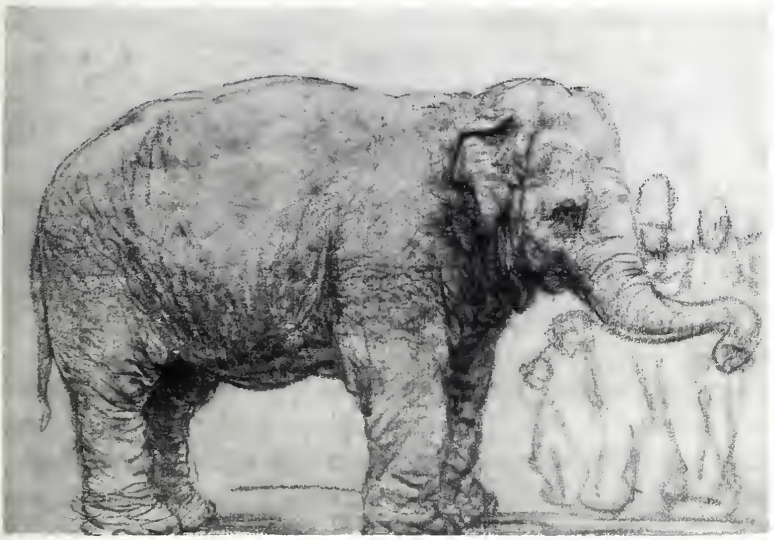

Abb. 34. Der Elefant, Handzeichnung. London, British Museum

Schwerter, die er in seinem Hause aufgestapelt hatte und immer wieder auf seinen Bildern verwendete, hat er so gut wie nie abgezeichnet. Ganz gewiß nicht etwa in der Art unseres Menzel einen Kopf, ein Gewandstück immer wieder von neuem aufgenommen, damit es nachher beim Malen auch »richtig säße«. Bezeichnenderweise spielen Aktstudien und Tierbilder, darunter besonders Tiere, die man selten zu sehen bekommt, eine bedeutende Rolle in Rembrandts Zeichnungswerk. Akte waren ja besonders im Norden nicht immer bequem zu erreichen. Die jungen Schüler lieferten wohl häufig die Knaben- und Jünglingsakte; für die weibliche Nacktheit mußten die

Abb. 35. Liegender Löwe (nach rechts), Handzeichnung.
Holländische Privatsammlung. Reichsdruck Nr. 1078

Geliebten, die Frauen, vielleicht auch einmal eine Hausbesorgerin oder Dienstmagd herhalten. Da kaum anzunehmen ist, daß bei der gewaltigen Zahl erhaltener Rembrandtzeichnungen gerade Hunderte von Kopf-, Gewand- und Händestudien verlorengegangen seien, wächst unser Erstaunen, wie unendlich Vieles der Meister auf den ersten Anhieb, aufs Treffen gemalt haben muß. Recht zahlreich ist freilich eine besondere Art von Naturstudien vertreten, nämlich die Landschaftsaufnahme. Ein holländischer Forscher hat ein ganzes Buch »Mit Rembrandt in Amsterdam« zusammenstellen können, das uns dem Maler auf seinen Spaziergängen durch die Stadt, die ihm zur Heimat geworden war, und durch ihre Umgebung folgen läßt. Die Gründe, die den Meister veranlaßten, die Staffelei aufzuschlagen oder, was in den meisten Fällen genügt haben wird, Zeichenbuch und Feder aus der Tasche zu ziehen, dürften mannigfache gewesen sein. Er wollte sich einer genossenen Naturstimmung erinnern, um ein zweites Mal ebendort hinzugehen, er bereitete eine Radierung vor und sammelte Material an Flußläufen, Brücken, Baumgruppen, weidendem Vieh – oder er suchte nach Bau-

Abb. 36. Chriſtus am Ölberg, Handzeichnung. Berlin, Kupferſtichkabinett. Reichsdruck Nr. 840

ſteinen für einen groß entworfenen Landſchaftshintergrund, der dann mit den gewonnenen Hilfsmitteln aus dem Gedächtnis erſchaffen werden mußte.

Dieſes »Aus-dem-Gedächtnis-und-der-Einbildungskraft-Arbeiten« war Zwang bei allen Kompoſitionen, die er nicht wie das ſchon erwähnte Abendmahl Leonardos oder die, neuerdings von einem deutſchen Orientkenner zuſammengeſtellten, indiſch-perſiſchen Miniaturen nach Vorlagen bildete, die in ſeine Hände geraten waren. Er las die Bibel oder, was bedeutend ſeltener vorgekommen ſein wird, eine Überſetzung des Ovid; in vielen Fällen konnte er ſich an eine Behandlung des ihn feſſelnden Stoffes aus heimiſcher, deutſcher oder italieniſcher Kunſt erinnern, die er dann abwandelte oder durch eine Gegenſchöpfung angriff. Oft genug aber kam es zu dem, was der Alpenfreund eine Erſtbeſteigung nennt — zumal wir mit Gewißheit annehmen können, daß Rembrandt keineswegs alle vor ihm gemalten und heute berühmten Bilder gekannt hat. Da hieß es denn, die Stellung, die Gebärde, den Augenausdruck, die Geſichtsbeſchaffenheit, die Tracht, die Gerät-

form erraten, mit deren Hilfe der geforderte Vorgang sich am anschaulichsten gestalten ließ. Und Rembrandt, dessen Gegenstandsreichtum in Geschichten des Alten und Neuen Testaments so überquellend ist, daß man als Prachtwerk eine zweibändige »Rembrandtbibel« herausgeben konnte, sah sich durch die Fülle der ihn bedrängenden Gesichte mit der Zeit zum einfachsten, nur die Vollnoten gebenden Abkürzungsstil geführt. Ein Zeichnen mit Tusche oder Deckfarbe kommt kaum vor, der Silberstift beschränkt sich auf wenige, wenngleich kostbare Beispiele; auch Rötel und schwarze Kreide gehören vorwiegend den frühen Jahren an. Das bevorzugte Ausdrucksmittel, dem der Künstler fast durch vierzig Jahre hindurch treu bleibt, ist vielmehr die mit der Rohrfeder vorgenommene Sepiazeichnung. Durchaus nicht immer und, je älter der Meister wird, desto seltener sind der Zeichnung durch sogenanntes Lavieren die Licht- und Schattenflächen mitgegeben, durch die etwas von der Wirkung des ausgeführten Gemäldes erreicht wird. Besonders die späten Blätter beschränken sich in einer ebenso merkwürdigen wie unnachahmlichen Kurzschrift auf die aufblitzenden Blicke, auf die Handgebärden und Bewegungen, die sich unmittelbar ins Gedächtnis und ins Herz schreiben.

Rembrandts Zeichnungen waren Arbeitsmaterial für ihn und für seine Schüler, lange ehe sie zu Sammelgegenständen wurden. Hieraus erklärt sich die frühzeitige Verdoppelung mancher der Blätter: So wurde das Berliner Augenblicksbild des ungezogenen Knaben, der von seiner Mutter weggebracht wird – vielleicht im Zusammenhang mit dem derben Künstlerscherz des Dresdener Ganymedraubs von 1635 entstanden (Abb. 33) – auf lange hinaus täuschend in einem Budapester Blatte nachgebildet. Vor manchem, selbst vor manchem berühmten Stück stellt sich das Gefühl ein, daß nur der Kern der Komposition von dem Meister selbst herrührt, das Beiwerk aber von Schülern hinzugearbeitet wurde, die die Vorlage durch größere Ausführlichkeit zu einem brauchbaren Lehrmittel machen wollten. Auch findet sich hie und da eine Zeichnung in das Rembrandtwerk eingereiht, die in der Anlage durchaus Schülerwerk ist, aber von dem korrigierenden Meister mit wenigen, scharf einschneidenden Strichen übergangen wurde: So jene gleichfalls dem Berliner Kabinett gehörige Marienverkündigung, wo

Abb. 37. Beschneidung, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 855

Abb. 38. Heilung des Tobias, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 850

Rembrandt die Engelsfigur unbesorgt verdoppelte, zugleich aber den Gesellenentwurf beseelt und wirksam gestaltet hat.

Für sich selbst und nicht für die Mappen genießerischer Kunstfreunde hat Rembrandt gezeichnet. Hieraus ergibt sich, daß sein Zeichnen, vor allem in der Zeit der Vollreife, oft ein Aufnehmen von Notizen, so recht im griechischen Sinne ein Zographein, lebendiges Schreiben, geworden ist. Unerträglich wäre es für den rembrandtischen, der Einheit von Inhalt und Form zustrebenden Geist gewesen, für diese Tätigkeitsart nicht auch den einfachsten, unmittelbarsten Ausdruck zu finden. Man braucht also vielfach nur Nebendinge, wie Schattenlagen, Erdflächen, abschließendes Baumwerk, auf Rembrandtblättern der reifen Zeit zu beobachten, um einen naturentwickelten Federschwung des Künstlers festzustellen, der bereits fast ebenso in das Arbeitsgebiet des Handschriftendeuters, des Graphologen, wie in das der Kunstbetrachtung und Stilforschung fällt. Wenn etwa seit 1655 die tongebenden Lavierungen seltener werden und die reine umrißbezeichnende Federzeichnung die Regel bildet, so können wir uns den späten Rembrandt auf dem Wege zu einem Telegrammstil der Kunst vorstellen, der bei allgemeiner Annahme vielleicht berufen gewesen wäre, der von den Raffaelstechern zur Herrschaft geführten »klassischen Linie« als nordische Art der Umrißbezeichnung entgegenzutreten.

Rembrandts zeichnerische Art steht wunderlich in einer Zeit, wo die Schönschreibekunst, die Herrschaft über den gewandt geführten Schnörkel

ihren Mann oft beſſer nährte als die Malerei. Daß der Meiſter nicht aus Unvermögen, ſondern aus innerer Notwendigkeit ſeinen, den aufblitzenden Moment und das entſcheidend Weſentliche betonenden Zeichenſtil erwählte, beweiſen einige Blätter ſeiner Jugendzeit. Etwa jene Rötelſtudie in Berlin, die als Vorarbeit für ein ganz frühes und nur durch einen Kupferſtich auf uns gekommenes Gemälde, wo der Prophet Eliſa den eigenen Tod weisſagt, erkannt worden iſt. Hier zeigt der Zweiundzwanzigjährige in der Geſtalt eines ſitzend zuhörenden Gelehrten, daß er die Fältelung eines über einen Stuhl gebreiteten Mantels ebenſo ſorgfältig zu erforſchen und wiederzugeben vermag, wie dies Dürer in zahlreichen Meiſterblättern bewieſen hat. Und der Name »Ingres« kommt dem Betrachter auf die Lippen vor jenem bereits genannten Silberſtiftblatt von 1633, wo der Künſtler die Braut »am dritten Tag nach unſerer Verlobung« mit zarter, liebender Hand abzeichnete. Die Miſchung aus Nachdenklichkeit und guter Laune, die hier aus den Augen ſpricht und um den gar nicht einmal kleinen Mund ſpielt, die

Abb. 39. Der barmherzige Samariter, Handzeichnung. Berlin, Kupferſtichkabinett. Reichsdruck Nr. 848

edle Linie der aufgestützten Linken, der Strohhut, die Blume in der Rechten: alles dies ist mit einer nachfühlenden Gewissenhaftigkeit gegeben, die auch den strengsten Verehrer der schönen Form, der »sauberen Arbeit« entwaffnen muß. Gleich starke Hingegebenheit, aber doch eiligere Erfassung des malerisch günstigen Augenblicks spricht aus einem etwas späteren Rötelblatt im Louvre, wo Saskia, leicht nach rechts gewendet, schon fraulicher und etwas müde vor sich hinblickend, im Lehnstuhl sitzt. Ruhigste häusliche Stimmung bietet mit einfachsten Mitteln das Stockholmer Blatt von 1639, wo Saskias Schwester, Titia van Uylenburch, die Patin des Titus, über die Handarbeit gebeugt vor uns sitzt.

Gewiß war auch die oft so hoch gepriesene Kunst, stoffliche Besonderheiten mit zeichnerischen Mitteln wiederzugeben, Rembrandt nicht versagt. Dies beweist jenes Schwarzkreideblatt in London, wo der Künstler die rauhe faltige Haut eines armen Gefangenen, eines als Schaustück herumgeführten Elefanten – war ja doch das Auftreten eines solchen Tieres in Mitteleuropa ein umstürzendes Ereignis, nach dem noch heute manche Gasthöfe ihren Namen tragen –, dem Beschauer fast körperlich fühlbar gemacht hat (Abb. 34). Wie anders sehen die Wirkungsmittel aus, die Rembrandt anwendet, wenn es sich um die Darstellung des gefühlsmäßig den Gegenpol bildenden Tieres, des Löwen handelt! Die stellenweise leicht mit Weiß überdeckte Zeichnung des halb schlummernden, aber sprungbereiten Raubtiers gibt in scharfen zweifarbigen Betonungen der Feder über der dünnen Lavierung nur das Allernotwendigste, dieses aber in voller Macht. Ein ganz klein wenig ist freilich hier der Tierkopf noch vermenschlicht (Abb. 35). – Wie der Künstler sich seine Beobachtungen zunutze machte, erweist das Blatt der Sammlung Hofstede de Groots, wo die Löwen den gefangenen Daniel drohend und grimmig umlauern.

Wie unablässig Rembrandt mit seinen Stoffen gerungen hat, sehen wir erneut aus seinen Zeichnungsblättern, wenn wir etwa die viermalige Abwandlung eines allerdings äußerst schwierigen Gegenstandes – die Erscheinung Gottes vor Abraham – betrachten. Aber auch das etwas spöttisch in die Prosa gezogene Dresdener Bild der Entführung Ganymeds von 1635, das jedenfalls den Beweis dafür liefert, daß Rembrandt für eine viel an-

Abb. 40. Grimmesse-Sluis in Amsterdam, Handzeichnung. Paris, Louvre
Archives Photographiques d'Art et d'Histoire, Paris

gefochtene Seite des antiken Liebeslebens kein Verständnis hatte, wurde ebenfalls in mehrfachen Zeichnungen erwogen und vorbereitet. Auf einem der Blätter, wo der entblößte Rücken des Knaben mit besonders kräftigen Strichen herausgearbeitet ist, scheint Rembrandt die verzweifelt nachschauenden und etwas wie Ferngläser vor den Kopf haltenden Angehörigen mit hineingezogen zu haben. — In ernsthafteren Zusammenhängen beschäftigte das Problem, die Bewegung eines lebenden Körpers in der freien Luft darzustellen, den Maler und Zeichner nicht minder. Auf dem Gemälde des Louvre, wo der Engel die Eltern des Tobias verläßt — von 1638 —,

Abb. 41. Allee, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 1075

hatte die himmlische Erscheinung noch ein wenig die Bewegungen eines kräftigen Beinruderers in der Luft gehabt. Erneut war die Frage in der Darstellung des »Opfers Manoahs« gegeben, wo auf dem 1641 vollendeten Dresdener Großbilde der Bote Gottes, der den Eltern die Geburt des Simson weissagt, aus dem Rauche des Brandopfers körperhafte Gestalt gewinnt, sich also durchaus nach den Lehren des heutigen Spiritismus »materialisiert«. Auf zwei Vorstudien – die eine in Stockholm, die andere in Berlin – sehen wir zuerst die himmlische Erscheinung fast senkrecht, wie an Stricken hängend; dann aber ist – auf dem ganz notizenhaften Berliner Blatte – der Engelsfigur eine gewaltige, im Bilde übrigens nicht befolgte Schräg- und Schwingwendung gegeben, die aus dem Abgesandten des Himmels eine verkörperte Wolke macht.

Um tiefstes Spannungserlebnis geht es in zwei Zeichnungen, die die Begegnung des Heilands mit seinen Jüngern, unmittelbar nach dem Gebet am Ölberg, zum Gegenstande haben. Wie Werner Weisbach in seinem Rembrandtbuch eingehend ausführt, wird das Mitte der vierziger Jahre entstandene Blatt aus der Heseltine-Sammlung von einer gelassenen Stimmung beherrscht: Die bedächtig ausgebreiteten Arme Christi, mit denen er sich zu den erschreckt aufwachenden Jüngern niederbeugt, sprechen mitleidsvolle Überlegenheit aus. Das spätere Blatt in Berlin (Abb. 36) zeigt dagegen den Gottmenschen vom Lichtkegel der himmlischen Erscheinung umschlossen und verfolgt, wie er den Bergabhang herabeilt, in beteuern-

Abb. 42. Flußlandſchaft, Handzeichnung. Berlin, Kupferſtichkabinett. Reichsdruck Nr. 839

der Gebärde wie zu eiliger Mitteilung gezwungen, während Petrus ſeinen angſtvollen Blick in den ſeines Herrn bohrt! – In ganz ähnlicher Weiſe können wir dem Arbeitsvorgang zuſchauen bei der Vergleichung zweier Darſtellungen der Grablegung Chriſti in Haarlem und in Berlin: Das Blatt der Teyler-Stiftung iſt gänzlich von einem Gemälde der Raffaelſchule bedingt, wogegen die Berliner Zeichnung erkennen läßt, wie der Maler Licht- und Schattenverteilung, Haltung und Tracht der Perſonen, ihre räumliche Umgebung, ſelbſt das Format und die Einfaſſung nach den für ihn ſelber geltenden Kunſtgeſetzen umgeſchaffen hat.

Beſonderſte Eigenart und Treffſicherheit entwickelt der Künſtler in Vorgängen, die das Gebiet des Ärztlichen ſtreifen und daher äußerſte Schärfe in der Wiedergabe des Beobachteten erfordern. Auf dem Berliner Blatte der Beſchneidung Chriſti erkennen wir, obwohl die Handlung ſich in einer Art von Amphitheater vor zahlreichen Zuſchauern abſpielt, mit voller Deutlichkeit, wie der knieende Prieſter ſeiner rituellen Obliegenheit genügt (Abb. 37). Mit nicht geringerer Eindringlichkeit führt der Meiſter uns in einem anderen Stück der ſo reichen Berliner Zeichnungenſammlung, der Heilung des alten Tobias, in das Herz des Vorgangs. Wie ein Augenarzt nachwies, hat Rembrandt aus dem Wundergeſchehnis der Bibel, ohne etwa gläubigen Gemütern wehe tun zu wollen, in ſeinen mehrfachen Darſtellungen dieſer Heilung die genaue Wiedergabe einer Staroperation, ſo wie man ſie damals verſtand und ausübte, gemacht (Abb. 38).

Abb. 43. Ansicht von London, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 846

Krankenpflege, helfende und heilende Tätigkeit darzustellen, lag dem Meister fast in jedem seiner Lebensabschnitte nahe. Wie oft hat er nicht die Tat des barmherzigen Samariters in Zeichnung und Gemälde verherrlicht! Fast zur Gewohnheit wird es ihm hierbei, eine mächtige Pferdegestalt raumbeherrschend aufzurichten. Auf dem Berliner Blatte von etwa 1650 nimmt der aufgezäumte Riesenklepper fast den ganzen Zintergrund ein (Abb. 39); ähnlich gewaltige Pferde finden sich aber auch in den als Nachtstücke aufgefaßten Darstellungen der Zeimbringung des Verwundeten in Rotterdam und London; auf dem Londoner Blatt, wo durch breite und starke Lavierung eine besondere Tontiefe erreicht ist und das Licht aus zwei Quellen fließt, steht der riesige Gaul als Schattenfänger im Vordergrund. Berlin besitzt auch noch eine hellere, fast strichelnd gehaltene Zimmerszene, wo der Samariter für die Zeilung und Verpflegung seines Schutzbefohlenen Sorge trägt. – Daß die stärkste Verkündung der dem Maler so sehr am Zerzen liegenden Mitleidsbotschaft, das Radierungsblatt »Christus als Freund der Kranken«, unter dem Namen des Zundertguldenblatts weltberühmt, nicht ohne tiefgreifende Vorarbeiten ins Leben treten konnte, ist bei seinem Reichtum durchgebildeter Einzelheiten selbstverständlich: Auch zu diesem stecherischen Zauptwerk besitzt Berlin eine Vorstudie, die bei der Ausführung – wie man dies von Rembrandt nicht anders erwarten kann – nicht in allen Einzelheiten befolgt wurde.

Nicht allzu häufig kommt es vor, daß Rembrandt ein geplantes und nachher gar nicht zur Ausführung gelangendes Gemälde als Zeichner in Abwägung aller Licht- und Raumverhältnisse, in der Verteilung der Schattenwerte, ja sogar in der Linie des Rahmenabschlusses völlig ausführungsfertig hinstellte. Dies geschah auf einem gleichfalls in Berlin bewahrten Bildentwurf vom traurigen Ende der Liebe des Pyramus und der Thisbe. Hier, wo er bei aller Breite der Handschrift immerhin die Wirkungsmittel von Feder, Lavierung und Weißhöhung reichlich zur Anwendung brachte, spottet Rembrandt durchaus nicht etwa im Sinne des »Sommernachtstraums«. Er erzählt vielmehr ganz schlicht eine aufgeregte und ferne Geschichte. Tragische Gruppe, Bauwerke und Wäldchen haben hier durchaus schon ihren malerischen Aufbauwert – und vielleicht hat Rembrandt, der den Stoff später noch einmal von anderer Seite her angriff, das im Kopfe fertige Bild nur deshalb ungemalt gelassen, weil das Unglückspaar aus dem Altertum ihm nun doch nicht nahe genug ans Herz ging.

Vielleicht fühlt sich auch bei uns die Fähigkeit des Miterlebens und Nachträumens stärker in Bewegung gesetzt vor den ganz einfachen Eindrucksniederschriften, die der Maler von seinen Spaziergängen und Reisen gab. Ausbeute fand er ja sowohl im Innern Amsterdams – die spiegelnde Grimnesse-Schleuse mit den dunklen umbuschten Häusern und dem Wolkenspiel im Louvre (Abb. 40) ist vielleicht seine schönste Stadtansicht – wie auch draußen, wo die gehäuften Windmühlen im Westen der Stadt, der Anblick, der sich beim Sankt-Antonius-Tor auf den Deich öffnete, strohgedeckte Bauerngehöfte in ihm ihren beglückten Darsteller fanden.

Abb. 44. Der Prophet Elia am Bache Crith, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 1072

Oft erweist sich die eiligste Art der zeichnerischen Niederschrift, wenn nur die künstlerische Empfängnis ihre Zeit gehabt hat, als die wirksamste. Wie stark überzeugt uns die in einem wahren Zerentanz der Feder und des Pinsels festgehaltene, von vorn aufgenommene »Allee« der Berliner Sammlung! (Abb. 41.) Ebendort findet man auch das weiträumige Blatt mit dem dem Bade entsteigenden Mann, wo Gemäuer, Segler, anliegende Kähne, Buschwerk uns den weiß gelassenen oberen Großteil der Zeichnung als Zimmel empfinden lassen (Abb. 42).

Ein paar Landschaftsblätter Rembrandts scheinen uns die in dunkler Sage erhaltene Kunde von einer Auslandsreise des Meisters, den wir sonst nur bis ins Gelderſche und Cleveſche Binnenland verfolgen können, zu bestätigen. Als Hauptbeweisstück wird eine mit größtem Blick erfaßte, um das Jahr 1640, also unter den Geburtswehen der »Nachtwache« entstandene Aufnahme einer weitgedehnten Stadt angeführt, über die sich eine mächtige Kathedrale wie thronend erhebt. Der Vergleich mit ortskundlich genaueren Stichen macht es in der Tat wahrscheinlich, daß es sich um die Sankt-Pauls-Kathedrale Londons in ihrer früheren Gestalt handelt. Wenn der Künstler also nicht auch hier wieder nach Vorlagen gearbeitet hat, so sah er im jugendlichen Mannesalter das Land, das sich mehr als ein Jahrhundert später so eifrig und erfolgreich um seine Werke bemühte, mit eigenen Augen (Abb. 43).

Das letzte Wort in der knappen Zusammenfassung menschlicher Erregung und Bewegung hat Rembrandt in ein paar frei erfundenen Blättern gesagt, wo er sich auf den einfachsten und natürlichsten Ausdruck beschränkte. Berlin besitzt die weltweit gedachte Federzeichnung, wo der Prophet Elias an dem Kraft seiner eigenen Prophezeiung versiegenden Bache Crith sitzt und, in Bitternis die Hände ringend, die Wirkung seines Fluches miterlebt (Abb. 44). Ferner das nur mit griechischen Statuen vergleichbare Augenblicksbildchen des Jungen, der beide Hände bereit hält, um ein schlafendes Kaninchen zu greifen. Vor allem aber das Wunderblatt aus den sechziger Jahren, wo Nathan, der Prophet, wie aus unterweltlicher Nacht aufgestiegen, den vornehm prunkenden, etwas gereizt Gehör gewährenden und doch wider Willen angespannt lauschenden David zur Rede stellt (Abb. 46). Im Brediushaus im Haag bringen uns die paar Federzüge

Abb. 45. Rembrandt im Malkittel, Handzeichnung. Amſterdam, Rembrandthaus

zum Staunen, die uns den schwer erklärlichen Vorgang glauben machen, daß auf Geheiß eines anderen Propheten, des Elisa, ein ins Wasser geworfenes Stück Eisen auf der Oberfläche schwimmen bleibt. Und in machtvoll geschlossener Gruppe sehen wir auf dem schönsten Blatt der kleinen Rembrandtsammlung Max Liebermanns die Wunderheilung der Schwiegermutter des Apostels Petrus vor sich gehen.

Ein Standbild, das Rembrandt mit allergeringstem Aufwand sich selber setzte, sei zum Schluß noch genannt (Abb. 45). Jene Federzeichnung, wo er im Malkittel, den Hut auf dem Kopfe, beide Hände in den Gürtel gestemmt, die Füße fest auf der Erde, vor uns steht. Etwas schwer hat er bereits an sich selber zu tragen: Es sind wohl die trüben Jahre zwischen 1650 und 1655 – aber entschlossen und scharf ist der Blick in die Welt hinausgerichtet, wobei das Leben ein wenig schräg und mißtrauisch von der Seite angesehen wird. Ein Mann, helfen die drei Linienzüge des Mundes sagen, der in gewollter Derbheit des Auftretens sich für Augenblicke der Gewalt seiner Träume entreißt. Das Blatt, das früher der gewählten Sammlung Zeseltine angehörte, hat heimgefunden: es schmückt das von später Nachwelt zu einer Gedenkstätte des Meisters umgewandelte Rembrandthaus in Amsterdams Jodenbreestraat.

Abb. 46. Der Prophet Nathan vor David, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Reichsdruck Nr. 1077

V. Die Radierkunst Rembrandts

Die tragische Willensumkehrung trifft so viele Künstler. Ihr Streben ist es, zum Volke zu sprechen – aber das, was sie schaffen, wird im besten Falle körperlicher Besitz der Staatsmuseen und bleibt sonst – mitunter kleinlich behütetes – Gut ganz weniger wirtschaftlich Bestgestellter. Auch Rembrandt war, wenn er seine Gemälde nicht verschenken oder im Atelier behalten wollte, gezwungen, sie an fürstliche Persönlichkeiten, an reiche Gönner oder an Händler zu verkaufen. Da wäre es eine Entlastung seines schenkenden Triebs gewesen, hätte er einen anderen, von ihm mit gleicher Liebe gepflegten Zweig seiner Kunst, seine gedruckten Schwarz-Weiß-Blätter, im Bereich der Allgemeinheit, des Volkes halten können. Aber diese Befriedigung, die Dürer und Cranach mit vielen ihrer Holzschnitte, in neuerer Zeit Walter Crane mit seinen in Hunderttausenden von Exemplaren verbreiteten »Cartons für die gute Sache« erreichten, blieb Rembrandt versagt. Jene Kunst des Bilddrucks, die er in seinem Lande und bei seinen Lehrern vorfand, führte gerade in dem von ihm ihr verliehenen, ein Äußerstes und Edelstes gewährleistenden Vervollkommnungsgrad wieder zur Bevorzugung der allerbesten wenigen Einzelexemplare. So wurde das Ende hier nochmals eine Kunst, die zwar oft aus dem Herzen zu den Armen und Elenden sprach, aber als Eigentum doch nur den Begütertsten zugänglich war.

Die Radierkunst, deren Name im Deutschen zu Mißverständnissen Anlaß geben kann, war im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Deutschland zunächst als Eisenradierung aufgetreten und wahrscheinlich von Daniel Hopfer in Augsburg zuerst angewandt worden. Es handelte sich hierbei vielleicht in der Hauptsache um die Übertragung eines Ätzverfahrens, das schon früher bei Waffenschmieden üblich gewesen war, die allerhand Zierwerk in die Prunkharnische, die sie zu liefern hatten, eingruben. Auf den Kunstdruck und auf das Papier angewandt, bestand und besteht auch heute noch das Vorgehen im wesentlichen darin, daß eine Metallplatte zuerst mit einer rasch gerinnenden dünnen harzigen oder firnisartigen Masse überzogen wird. Dann wird die Platte an rußiger Flamme geschwärzt, und nunmehr kann der Künstler mit einem zarten und spitzen Instrument, eben der Radier-

Abb. 47. Der barmherzige Samariter, Radierung. Reichsdruck Nr. 96

Abb. 48. Die Verkündigung an die Hirten, Radierung. Reichsdruck Nr. 698

nadel, seine Zeichnung ohne anstrengende Druckbetonung eintragen. Die Stellen, wo die Nadel den Überzug zerstört hat, erscheinen somit auf der Platte hell und werden nach der Ätzung beim Abdruck, genau entsprechend, schwarz. Die Platte wird endlich gereinigt, mit ausgesuchtester Schwärze oder Farbe eingerieben und abgedruckt. – Fast gleichzeitig war dieses Verfahren um das Jahr 1520 von Dürer und, wohl nach Dürers Beispiel, von seinem holländischen Mitstrebenden Lucas van Leiden gelegentlich angewandt worden, ohne daß es im Kunstbetrieb der beiden Meister eine ausschlaggebende Rolle spielte.

Ihre eigentliche, auch heute noch unvermindert geltende Bedeutung gewann die Radierkunst erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. Dort wurde sie von Rembrandts Lehrer Pieter Lastman, auch von dem der Utrechter Schule nahestehenden Moses van Uytenbroeck, vor allem aber von dem 1589 geborenen Hercules Seghers ausgeübt. Erst Seghers hat wohl die rechte Vorstellung von den Möglichkeiten gehabt und sich zunutze gemacht, die die Radierkunst im Vergleich zum Kupferstich durch die viel leichtere Bewegbarkeit der Nadel bot. Mit ihr konnte man ja schalten und walten wie mit einem Zeichenstift! Gewiß sind die vor allem großgesehene, fast traumhaft gesteigerte Landschaften wiedergebenden Radierungsblätter dieses hochbegabten und zu Lebzeiten wenig anerkannten Künstlers oft kraus in den Linien, bisweilen unklar im Umriß und nicht ganz sicher in der Verwaltung des Lichts. Aber sie stellen in der Körnigkeit ihres zeichnerischen Aufbaus, in der Wucht, mit der hier ein inneres Gesichtsbild zur Schaubarkeit drängt, eine neue Stufe des künstlerischen Bilddrucks dar. Ja, an einer Stelle ging Seghers sogar über seinen großen Nachfolger hinaus, indem er kühne und zum Teil auffallend gelungene Versuche zur Farbenradierung anstellte, zum Abdruck einer mit mehrfachen Farben eingetönten Platte. Ein Weg, der im 18. Jahrhundert und in neuester Zeit wiederholt beschritten wurde, der aber für Rembrandt offenbar nichts Verlockendes hatte. Schwarz und weiß, hell und dunkel, durchsichtig, scharf, netzartig, dumpf und durchblitzt – das war die Palette, mit der er sich im Bilddruck begnügte. Und die Wirkungen, die er innerhalb der anerkannten Grenzen erreichte, sind auch heute nicht überboten. Freilich hat er sie auch

nur in seinen allerbesten Abdrucken, die sich gerade bei den Hauptblättern an den Fingern der beiden Hände abzählen lassen, erreicht.

Rein im handwerklichen Sinne werden von manchen Rembrandts frühe, am Ende der zwanziger und in den ersten dreißiger Jahren entstandene Radierungen besonders hoch geschätzt, weil hier die Grenzen der Technik meist streng innegehalten und Beimischungen anderer Verfahren vermieden wurden. Doch erreichte der Künstler die volle Höhe des Ausdrucks erst gegen Ende der dreißiger, in den vierziger und fünfziger Jahren, als er sich entschloß, die Radierung mit der Grabstichelarbeit im Sinne der Kupferstecher zu verbinden, wodurch ein besonderer Reiz der fein gewobenen Schattenlagen erzielt wurde. Gleichzeitig erstrebte er durch häufige Verwendung der sogenannten kalten Nadel – indem er die Radiernadel nach Abschluß der Ätzarbeit fast wie den derberen Stichel in die Platte einschneiden ließ – die äußerste Feinheit und Persönlichkeit der Strichgestaltung. Nun bewirkt zweifellos die Kaltnadelarbeit eine metallische Schärfe und Ausdruckskraft der Linien, die der reinen Ätzung versagt bleibt. Auch ermöglicht sie, wenn man den »Grat«, die Metallerhebungen, die sich beim Einschneiden ergeben, stehenläßt, beim Abdruck der geschwärzten rauhen Fläche besonders edle und samtige, bisweilen freilich auch gefährliche Schattenbildungen. Dagegen ist es eine schwer vermeidliche Folge dieser vielgestaltigen und verwickelten Arbeitsweise, daß die so behandelten Platten schon nach wenigen

Abb. 49. Uytenbogardt, gen. Der Goldwäger, Radierung. Reichsdruck Nr. 801

Abzügen anfangen, unscharf zu werden. Oft bleibt auch an einigen Stellen die Zeichnung gänzlich aus. Die geringe Auflagenzahl der wertvollsten Drucke brachte es dann unweigerlich mit sich, daß der Künstler diese Blätter im Preise hochhalten mußte und sie demgemäß nur an vermögende Kunstliebhaber abgeben konnte. Und ebenso unvermeidlich war es, daß die besten Exemplare der Radierungen, sobald ihr Vorrat einmal erschöpft war, eine zunehmende Steigerung der Preise erfuhren.

So sind vom ersten Zustand des zum großen Teil mit der kalten Nadel gearbeiteten »Hundertguldenblatts« zur Zeit nur neun Exemplare bekannt, von denen das des Berliner Kupferstichkabinetts bereits im Jahre 1887 die Aufwendung eines Preises von 26000 Mark erforderte. Nicht viel niedriger stehen die besten Abzüge des unter dem Namen »La petite Tombe« – eine Wortspielerei mit dem französischen Namen des ersten Verlegers der Platte – bekannten, vom Anfang der fünfziger Jahre stammenden Blattes »Christus als Lehrer«, der Bildnisse des späteren Bürgermeisters Jan Six im Zimmer, des Schönschreibemeisters Coppenol, der »Landschaft mit den drei Bäumen«, der frühen »Verkündigung an die Hirten« und einiger großangelegter Passionsblätter der reifen Zeit. Sämtlich Zehntausenderwerte. Die Sammlerleidenschaft für Radierungen und Kupferstiche empfängt ja einen ihrer kräftigsten Antriebe aus der Tatsache, daß kleinste, dem unbewaffneten Auge oft entgehende Unterschiede der Druckqualität die Schönheit des Gesamteindrucks gewissermaßen unterirdisch mitbestimmen und somit Übung des Auges, Erwerbung reichen Erfahrungswissens für den Sammler zum zinstragenden Kapital werden.

Dem heutigen Sammler, sofern er nicht mit großen Mitteln arbeitet, darf hier gesagt werden, daß ein echter alter, aber abgematteter Abdruck oder – was leider noch häufiger vorkommt – ein frisch wirkender Druck der zu Rembrandts Zeiten oder nach seinem Tod überarbeiteten Platte viel weniger an Schönheitswerten hergibt als eine mit den Mitteln neuzeitlicher Wiedergabekunst hergestellte Nachbildung eines kostbaren Frühdrucks. Durch gewissenhafte Fertigung solcher Reproduktionen ermöglicht die Reichsdruckerei, die ja auch von Rembrandts Zeichnungen eine Anzahl vollgültiger, die Ton- und Handschriftreize des Urbilds getreu wahrender Nachbildungen

Abb. 50. Der Tod der Maria, Radierung. Reichsdruck Nr. 99

Abb. 51. Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung. Reichsdruck Nr. 102

hergestellt hat, den weitesten Kreisen die verständnisvolle Beschäftigung mit den Reizen und Geheimnissen der Rembrandtischen Radierkunst.

Vielleicht wurde das Arbeiten an Radierungen für Rembrandt auch besonders dadurch zur langjährigen Lieblingsbeschäftigung, daß er hier in der Lage war, das bereits fertig vor ihm liegende Werk beliebig abzuändern und zu verbessern. Es ist durchaus tunlich, nachdem man bereits eine Anzahl von Drucken von einer Platte abgezogen hat, diese noch einmal in Arbeit zu nehmen, erhebliche Teile auszulöschen, die Zeichnung zu berichtigen, eine Gestalt durch eine andere zu ersetzen oder auch die Lichtstimmung zu verändern. Hierbei kommt allerdings aus naheliegenden Gründen die Verwandlung aus Tag in Nacht häufiger vor als das Umgekehrte. Die Ergebnisse solcher Veränderungen, Plattenzustände genannt, ermöglichen oft erst in ihrer Gesamtheit, die geistigen Bewegungen, die Rembrandt an eine Komposition gewandt hat, voll zu ermessen. Wie es nahelag, hat es schon früh

Abb. 52. Die Ansicht von Omval, Radierung. Reichsdruck Nr. 782

gewinnsüchtige Besitzer von Radierungsplatten Rembrandts gegeben, die, wenn das Kupfer keine scharfen Abdrücke mehr hergab, sie kurzer und oft roher Hand selber überarbeiteten oder überarbeiten ließen. Die Ergebnisse solcher, dem Meister fremder Nachhilfe bedeuten bisweilen eine schwere Belastung des künstlerischen Gesamtbilds Rembrandts.

Unter die Geisteskinder eines großen und fruchtbaren Meisters schleichen sich in den Jahren des Nachruhms allzuleicht Bastarde ein. Diesem Schicksal, dem Raffael, Dürer und Holbein bereits wenige Jahrzehnte nach ihrem Tode verfielen, ist auch Rembrandt nicht entgangen. Besonders im 18. Jahrhundert hat der Handel so manches Radierungsblatt hergestellt, auf dem sich bezeichnende Eigenschaften des Meisters in dickster Übertreibung befinden. Teils durch ähnliche Profitgesinnung der Aufkäufer, teils durch – mitunter verzeihlichen – Irrtum der Kenner sind aber auch echte Blätter

seiner Freunde und Schüler, besonders des Jan Joris van Vliet, aber auch der Lievens und Ferdinand Bol, in die beschreibenden Verzeichnisse der Radierungen Rembrandts eingedrungen. Der erste dieser Kataloge, später von Adam Bartsch weit überboten, wurde von dem französischen Kunsthändler Gersaint, dem Freunde des großen Malers Antoine Watteau, aufgestellt. Um die Trennung der Spreu vom Weizen hat sich Woldemar von Seidlitz in seinem Werk über Rembrandts Radierungen besondere Verdienste erworben.

Abb. 53. Der Arzt Ephraim Bonus, Radierung. Reichsdruck Nr. 585

An einer zum Glück nur vorübergehenden Trübung des reinen Bildes seiner Kunst ist freilich Rembrandt selber insofern nicht ohne Schuld, als er in den Jahren des frischen Amsterdamer Ruhms einige seiner Kompositionen durch Schüler und Mitarbeiter mit gebundener Sorgfalt zeichnerisch ausführen und unter seiner Aufsicht auf die Kupferplatte bringen ließ. Die Folge der sechs Passionsbilder, die der Statthalter Friedrich Heinrich bestellt hatte, war gerade begonnen, jeder wollte ähnliche Darstellungen haben und der Maler war durch Porträtaufträge überhäuft, so daß man diese zeitweilige Verwässerung seines Kunstkapitals vielleicht begreiflich finden kann. Zum Glück hat der Meister, wohl durch die Erfahrung belehrt, in seinen späteren Jahren diese etwas betriebsame Art der Kunsterschaffung völlig fallen gelassen: In den vierziger und fünfziger Jahren trägt der Radierer Rembrandt für alle Einzelheiten seines Werks die volle Verantwortung.

Seltsamerweise gehört gerade ein Radierblatt, dem Goethe einen nachdenklich betrachtenden Aufsatz widmete, die äußerst durchgeführte Geschichte vom »barmherzigen Samariter« (Abb. 47), zu den Stücken, wo der Künstler die Nacharbeitung von Einzelheiten einem Gehilfen überlassen haben könnte. Der einfallsreichen Darstellung geht im gedruckten Werk zeitlich nicht allzu vieles, einige leicht hingeworfene Selbstbildnisse, ein groß und würdig gesehenes Bild der Mutter im Lehnstuhl, ein mehr einprägsamer und zeichnerisch kraftvoller als liebenswürdiger Frauenakt und ein paar frisch erfaßte Bettlerszenen voraus. Sie selber krankt für unser heutiges Gefühl daran, daß die scharf gesehenen Einzelheiten sich nicht recht zusammenfügen. Die großartige, ein wenig italienisch anmutende Hausanlage, die geschickt gewendete Gestalt des Verwundeten, der nach Goethes Auffassung fiebernd in dem aus dem Fenster schauenden Reitersmann einen seiner Peiniger wiederzuerkennen glaubt, all diese gut beobachteten Einzelheiten werden nicht nur durch den im Vordergrund um Natürlichstes bemühten Köter, sondern vor allem durch den noch recht spielzeugmäßigen Gaul und die etwas plump hingesetzte Knappenfigur beeinträchtigt. Noch nicht der Rembrandt, der uns mit jeder seiner Linienführungen und Schattengebungen mitschwingen läßt, tritt uns auch in den großen, mit gehäufter Kraft auf uns losstürmenden Blättern der um 1632 geschaffenen »Erweckung des Lazarus«, des 1636 datierten »Christus vor dem Volk« und der großen, diesem Hauptstück wohl zeitlich etwas vorangehenden »Kreuzabnahme« entgegen. Die aufs Äußerste getriebenen Lichtgegensätze, die Überbietung der Schreckens- und Erstaunensgebärden auf dem Lazarusblatt, die Aufstapelung geprägter Charakterköpfe in dem durch einen großartigen Treppenaufbau besonders in Wirkung gesetzten Ecce-Homo, die in der Verholländerung uns nicht übermäßig beglückenden Rubenszüge der von einem Lichtstrahl durchfahrenen Kreuzabnahme verraten geflissentliche Zurschaustellung überlegenen Wissens und Könnens. Zum Glück war dies bei dem Künstler eine vorübergehende Erscheinung. Besonders das Prunkstück des Ecce-Homo war aber Rembrandt zeitweilig wohl sehr am Herzen gelegen, da eine Ölskizze des Malers in der Londoner Nationalgalerie, von 1634, als die durchgearbeitete Vorlage des Meisters angesehen wird. Nach dieser dürfte der Aus-

führende – sei es nun van Vliet, sei es Lievens, Salomon Koninck oder Ferdinand Bol gewesen – gearbeitet haben.

Noch das ganze stürmende Jugendtemperament, den Willen und die Kraft zur Massenbewegung, die wir an diesen gewiß auch stecherisch unter weitgehender Beteiligung Rembrandts ausgearbeiteten Großblättern anerkennen müssen, finden wir wieder auf dem Wunderwerk der frühen Jahre. Vereint aber mit dem zarten, alle Einzelheiten aus persönlichem Gefühl gestaltenden Künstlergewissen. In der 1634 datierten »Verkündigung an die Hirten« (Abb. 48) trägt alles, die aufs Reichste und Üppigste durchgebildete Waldung, die leidenschaftlich aufgewühlte Ausblickslandschaft mit ihren Brücken und Baulichkeiten in der linken Hälfte, der aufgerissene lichterfüllte Himmel mit seiner Engelsschar, das atemlose Davonrennen und wieder gebannte Stehenbleiben von Mensch und Tier, das unverkennbare Gepräge von Rembrandts Geist und Hand. Vielleicht mag man es Theater nennen, diesen Aufruhr der Welt um das anbrechende Erlösungsereignis – dann aber ist es Theater allergrößten Stils! Freilich muß man auch hier die vorzüglichsten Exemplare des zweiten und dritten Zustandes – der erste zeigt weite Partien nur in der Anlage – vor Augen haben, um den beseelten Reichtum, den der Künstler hier zusammenbannt, erfassen zu können.

Als Sammlungen überraschend gesehener Einzelheiten wirken im Gegensatz zu dieser großen zeichnerischen Dichtung, wo echte Erregung alles beherrscht, einige klug und stark angeordnete Stücke der nächsten Jahre. So die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel – wo die Gestalt des Heilands, dessen strafende Hand von einer Glorie umflammt wird, einem Dürerischen Holzschnitt nachgebildet erscheint –, die in Mienen und Gebärden des Erzählens wie des Zuhörens gleich beredte Traumdeutung Josephs, das bei trefflicher volksmäßiger Lebensbeobachtung nicht recht auf eine Grundnote gebrachte Blatt der »Pfannkuchenfrau« und das als frühes, reiches Zimmerporträt bedeutsame Bildnis des Großzahlmeisters Uytenbogaert (Abb. 49).

Tiefes allmenschliches Mitleid spricht aus dem in Anlehnung an ähnliche Darstellungen Dürers und des Lucas van Leiden geschaffenen, weit schlichter angelegten Adam-und-Eva-Blatte von 1638. Mit Absicht scheint der Künstler, hierin bahnbrechend, das halbtierische, mit aller späteren Kul-

Abb. 54. Der Bürgermeiſter Six am Fenſter, Radierung. Reichsdruck Nr. 788

tur noch unbekannte Wesen der ersten Menschen hervorgekehrt zu haben – eine Denkweise, in der ihm im 19. Jahrhundert Gabriel Max mit seinem viel beredeten Bild der »sprachentbehrenden Affenmenschen« folgen konnte.

Die erste der ganz meisterlich abgeklärten großen Kompositionen Rembrandts ist der Marientod von 1639 (Abb. 50), das lichte Seitenstück zu dem milden, die Höhle unseres Erdendaseins durchdringenden Glanz des Zundertguldenblatts, dem rauhen Straßenlärm des zweiten, späten Ecce-Homo und dem vernichtenden Gewitter der »Drei Kreuze«. Das unendlich zarte und leise Linienspiel, mit dem die Wolken, zu Engelsgestalten sich verkörpernd, sich auf das etwas höfisch prächtige Sterbelager niederlassen, die in jedem Zug belebte, in die Tiefe gebaute Komposition, die Stufung der Anteilnahme jedes Anwesenden – vom Zänderingen bis zum Ausdruck gesellschaftlicher Zugehörigkeit –, dieser Reichtum von Vorzügen macht das nur für oberflächliche Betrachtung »katholisch anmutende« Blatt zu einem der fesselndsten des Meisters. Ganz gewiß schloß dieser, so nahe er selber einer auf Verinnerlichung mancher Empfindungsseiten des Christentums abzielenden protestantischen Gruppe, den Mennoniten, gestanden haben mag, sich nicht engherzig gegen die Vorstellungswelt der alten Kirche ab. Seine Wahlfreiheit bewies er durch mehrfache Darstellungen der Heiligen Hieronymus und Franziskus, auch durch gemalte Bildnisse von Mönchen und Nonnen. – Dem gleichen Jahr 1639 verdanken wir das verbreitetste, vielleicht aber nicht künstlerisch schwerwiegendste der radierten Selbstbildnisse, das, wie schon erwähnt, sich als eine Übersetzung des Raffaelschen Castiglione-Porträts in holländische Prosa darstellt. Gewiß wirksam, herausfordernd und dadurch gerade liebenswürdig, steht dieses Blatt mit dem etwas blinzelnden Blick, dem zurechtgezupften Spitzbart und der selbstgefällig aufgesetzten Mütze an Eindringlichkeit hinter der neun Jahre späteren Radierung zurück, wo wir den Maler am Tisch zeichnen sehen. Dieser schwere, feste, gereifte Kopf des Mannes, den Schmerz und Sorgen reichlich durchgepflügt haben, der aber in seiner Arbeitsleidenschaft unbeirrt geblieben ist, gehört übrigens dank der Verbindung, die hier die Ätzkunst mit zartest gewobener Grabstichelarbeit und gelungensten Gratwirkungen einging, auch technisch zu Rembrandts beglückendsten Leistungen.

Abb. 55. Chriſtus heilt die Kranken, Radierung. Reichsdruck Nr. 103

Der Beginn der vierziger Jahre bringt einige der ergreifendsten Landschaftsradierungen. 1641 entstand in ganz einfacher, klarer Aussage die »Windmühle«. Jede Einzelheit in Gebälk und Geländer ist hier so, daß man danach den Bauauftrag erteilen könnte. Zwischen den Zeilen liest man die unendliche Ruhe und Befriedigung, die den Beschauer beim Anblick dieser bescheidenen und nützlichen Anlage und ihres luftigen Spiels erfaßt. Zwei Jahre später folgte, mit allerstärkstem, aber gerechtfertigtem Aufwand aller Stimmungsmittel angelegt, »Die Landschaft mit den drei Bäumen« (Abb. 51). Der Sonnenschein siegt im Kampfe gegen das streifig abziehende Gewitter; hinter den scharfen Schlagschatten der geringen Bodenerhebung des Vordergrunds glänzen weite belichtete Fernen tröstend auf. Im Wolkenspiel glauben wir Gesichter erraten zu können, die unsere Einbildungskraft beschäftigen, auch wenn sie von einer früheren, anders gedachten Verwendung der Platte herrühren sollten. Und im Dunkel des Vordergrunds rechts hat der Künstler ein Liebespaar mehr versteckt als gezeigt. Eine kleine List des Malers, die wir im Buschwerk der 1645 datierten, ganz von heiterer Lebensbuntheit erfüllten Radierung wiederfinden, die den sogenannten »Omval« – wie eine Krümmung des Amstelflusses genannt wurde – zum Gegenstande nimmt (Abb. 52). Welches homerische Epos des Pflanzenreichs wird nicht hier von den verschlungen in die Luft hinausstrebenden Stämmen, Ästen und Zweigen gesungen, während die bebaute und bewohnte Ferne sich in der rechten Hälfte des Blattes zum Worte meldet!

Zugleich und einige Jahre später erfuhr die Bildnisradierung neue Belebung. Von 1640 stammt das zum Glück mit den suchenden Augen noch mehr als mit der über den Rahmen hinausgreifenden und auf dem Rand sich spiegelnden Hand auf uns eindringende Bildnis des kurz zuvor verstorbenen Predigers Sylvius. Der alte Mann lehnt sich mit seinem Buche vor, als könne er uns gar nicht schnell genug von seiner Heilswahrheit überzeugen. Stiller, versenkter, daher im besten Sinne Rembrandtischer wirkt der jüdische Arzt Ephraim Bueno oder Bonus, dessen Bildnisblatt aus dem folgenden Jahre stammt, auf uns ein (Abb. 53). Blick, Haltung und Gebärde, mit der der kurzgewachsene, modisch gekleidete Mann die Treppe hinuntergeht, vielleicht in Gedanken über den Fall des soeben besuchten Kranken versunken,

Abb. 56. Christus, predigend, Radierung. Reichsdruck Nr. 770

Abb. 57. Clement de Jonghe, Radierung. Reichsdruck Nr. 785

sind schon oft ausgedeutet und gepriesen worden. Die »stoffbezeichnende« Sicherheit, mit der hier Tuch, Ärmel und Mantel wiedergegeben sind, steht auf dieser Radierung hinter den gepriesensten Leistungen der reinen Grabstichelarbeit nicht zurück. – Die Ansätze zum stimmungerfassenden Zimmerbild, durch die das frühe Bildnis des »Goldwägers« Uytenbogaert uns wichtig wurde, finden wir zu schönster Blüte entfaltet in dem gleichfalls 1647 beendeten stehenden Ganzfigurbild des Jan Six (Abb. 54). Der künftige Bürgermeister – auch das mächtige Ölbildnis im Besitz der Familie ist ja schon sieben Jahre später! – steht, hier noch jung, blond und zart, mit dem Rücken gegen das Fenster und liest in einem Manuskript. Der auf vielen Gebieten Bewanderte brachte nämlich in diesen Jahren eine heute vergessene Tragödie »Medea« heraus, als deren Buchschmuck Rembrandt die großräumige Vermählungsszene des Jason und der Kreusa, wohl die gelungenste seiner wenigen und meist etwas fragwürdigen Illustrationsradierungen, beisteuerte! In den besten Abdrucken herrscht nicht etwa die besonders auf geringen Nachbildungen oft zustande kommende ägyptische Finsternis, sondern schon viel von jener Lichtpoesie des wohnlichen und heimlichen Raums, die den Weltruhm der Pieter de Hooch und Jan Vermeer begründen sollte. Der deutsche Betrachter wird unweigerlich an ein frühes kostbares Ölgemälde unseres Adolph Menzel erinnert.

Vielleicht schon Ende der dreißiger Jahre entworfen, gehört der letzten Durchführung nach wohl sicher in die Mitte oder das Ende der vierziger das »Hundertguldenblatt«, wo der Meister sein Bekenntnis zu Christus durch Zusammenfassung mehrerer Stellen des 19. Matthäuskapitels – Krankenheilung, Bewillkommnung der Kinder, Abweisung des reichen Jünglings, Beratung der Pharisäer – wie in einen Brennpunkt sammelte (Abb. 55). Reich und vielgestaltig ist die Aussage, das Grundwort aber heißt: Kommt her zu mir, die Ihr mühselig und beladen seid! In der Gestaltung des in sich gekehrten, ja halb verlegenen, durch tiefsten Schmerz hindurchgegangenen Heilandsgesichts hat der Künstler die ungeheure Schwierigkeit überwunden, die hier vorlag und die ihn, wie beispielsweise das aus Aschaffenburg in die Münchener Pinakothek gekommene Ovalbild des Auferstandenen beweist, mitunter zum Straucheln brachte. Man glaubt diesen deutend bewegten großen Händen, die auf den besten Abdrucken die eindrucksvollsten Gratschatten werfen, ihre Heilfähigkeit. Und aus dem Gewirr der Menschen, die hilfesuchend auf Karren oder Bahren zu ihm herangeschleppt werden, die die Hände flehend zu ihm erheben – die eitel glauben, schon durch das bloße Bekenntnis ihrer Ergebenheit seine Schüler zu werden, oder die fast unter seinen Augen seine Vernichtung planen, hebt er sich nicht nur als der räumlich Größte, sondern als der naturgegebene Mittelpunkt und Mittler heraus. – Hier wurde für ganz große, entscheidende Teile die vornehme, aber auch gefährliche Kaltnadelarbeit angewandt. Sowohl die Frühdrucke auf japanischem Papier, das Rembrandt auch sonst bei Hauptblättern zur Her-

Abb. 58. Das Landgut des Goldwiegers, Radierung. Reichsdruck Nr. 107

stellung der edelsten Abzüge benutzte, wie auch die besten Weißpapierabdrucke des zweiten Zustandes haben jeder seine besonderen Reize und halb verborgenen Wunder. Eine mildere, vergeistigte »Nachtwache« erleben wir hier: Aus dem beengenden Gemäuer des irdischen Daseins führt uns der große, schlichte und klare Entschluß an allem Wirrwarr, den scheelsüchtige und aufgeputzte Widersacher anrichten können, vorbei, hinaus zum befreienden Licht.

In der Anlage verwandt, im Gesamteindruck trotz der leichteren Übersichtlichkeit, der Mittelpünktlichkeit des Aufbaus etwas weniger stark, gibt das um 1652 entstandene, unter dem Namen »La petite Tombe« berühmte Blatt mit dem lehrenden Christus nur eine Seite des unerschöpflichen Gegenstandes (Abb. 56). Die Blickrichtungen der mit unendlichem Beobachtungsreichtum erfaßten kraftvollen Gesichter sind einheitlicher und sprechen stärkere Spannung aus; der weiß gelassene leere Raum im Vordergrund zwingt das Auge auf die Christusgestalt. Eine Gebärde, die Rembrandt aus Raffaels Stanzenfresko »La Disputa« entnommen haben kann, wird, zum Teil durch die Form und die Beschattung der Hände, aus göttlicher Wolkenferne in das besorgt Menschliche herabgestimmt. Die Traulichkeit des sich gegen den Hintergrund öffnenden Durchblicks macht die Predigtszene zu einem Vorgang, der auch heute alle Tage geschehen könnte.

Das Umfassende an Rembrandt ist es, daß er zu einer Zeit, wo die größten und tiefsten Dinge nicht nur damaliger Menschheit ihn aufregten, den Blick für das Kleine, für das anscheinend Alltägliche nicht verlor. Eine anziehend gefleckte und geformte Muschel gibt er, weil sie sein Auge gerade reizte, mit naturwissenschaftlicher Sorgfalt wieder, als hieße er Wenzel Hollar oder als habe er sein Lebtag nichts anderes getan. Zugleich wird er mit der Darstellung eines blassen, leise spöttischen Herrn der guten Gesellschaft, der in der Hauptsache von der richtig gebogenen Krempe seines Huts und dem tadellosen Faltenwurf seines Mantels lebt, in unüberbietbarer Weise fertig (Abb. 57). Dieser Clement de Jonge war ein Geschäftsfreund, Verleger von Kupferstichen, und hatte offenbar früher als andere die Ausnutzungsmöglichkeiten Rembrandtischer Platten erfaßt. »Sachdenklicher«, als es Rembrandt in diesem Meisterblatte ist, hätte auch Johannes Vermeer nicht

Abb. 59. Doktor Fauſt, Radierung. Reichsdruck Nr. 701

sein können. – Den gleichfalls in der Stille gelegenen Reiz der holländischen Flachlandschaft um Amsterdam gab Rembrandt in dem 1651 datierten »Landgut des Goldwägers Uytenbogaert« (Abb. 58) in feinster Nachfühlung wieder. Hier empfinden wir die Weiträumigkeit, die auch den besten gemalten Landschaften seines Nachfolgers Philips Koninck eignet. Schloß und Park erscheinen wie eingebettet und fast verloren in der unendlichen, aber mit leisen Zügen überall belebten Ebene.

Eine Reihe von vier gleichmäßig in Hochformat ausgeführten Blättern aus der Passionsgeschichte, um 1654 entstanden, zeigt uns die jede Gesamtwirkung überschauende, gewissermaßen symphonische Gestaltungsart des Meisters. Die stärksten Blätter sind die beiden ersten: Die Darbringung im Tempel mit der feierlich heraldischen, von der Größe des Augenblicks erfüllten Haltung der Hauptgestalten und den Wundern der Lichtgegensätze, und die Kreuzabnahme, wo fast weniger der im Hintergrund herabgelassene Leichnam als das Leintuch, von pflegender Liebe im Vordergrund ausgebreitet, zur Hauptsache wird. Die tiefste Nacht der Grablegung und die fast wesenlose Helle des Emmausabends sind mit voller Absicht einander entgegengestellt. – Die Note des Emmausblattes erklingt abgewandelt nochmals in dem Skizze gebliebenen Breitblatt der Erscheinung Christi vor Thomas – echt Rembrandtisch hier die verschwenderisch reiche Strahlenflut, die die fast schwebende Heilandsgestalt umgibt!

Das Problem der überirdischen Erscheinung hat den Künstler in diesen Jahren stark beschäftigt. Schwerlich der Doktor Faust der seit 1587 in Deutschland erschienenen Volksbücher – wie Goethe noch 1790 bei der Drucklegung seines Faustfragments meinte – ist unter dem männlich kraftvollen weißköpfigen Magier zu verstehen, der, in ähnlicher Haltung, wie Vermeer sie seinen in Frankfurt und anderswo bewahrten Geographenbildern gab, einer durch das Fenster dringenden, nach den Inschriften der Zauberkreise durchaus christlich gemeinten Lichterscheinung zuschaut (Abb. 59). Das Blatt, wo die Gewalt der hereinbrechenden Offenbarung die Papiere des Arbeitstisches durcheinanderweht, setzt, in seinen breitgeführten Parallelstrichen voll kostbarer Freiheit, die anheimelnde Stimmung des »Jan Six im Zimmer« glücklich fort. Selbst die Meinung, daß Rembrandt hier sich

Abb. 60. Die drei Kreuze, Radierung. Reichsdruck Nr. 108

selber dargestellt haben könnte, scheint nicht unbedingte Abweisung zu fordern.

Nicht die stärkste Arbeitsansammlung – diese müssen wir unweigerlich dem Zundertguldenblatt zusprechen –, aber die höchste Aufschichtung der Leidenschaft finden wir in den beiden späten Großblättern, den »Drei Kreuzen«, dem »Ecce-Homo« in Breitformat. Mit den Drei Kreuzen, die 1653 datiert sind, begibt sich, ähnlich wie beim Schwur der Bataver, das ganz Seltene, daß die Frage, in welchem Jahrhundert das Kunstwerk entstanden sei, wesenlos wird (Abb. 60). Kein riesengroßes Wandbild, keine Passionsbühne kann die Wirkung dieser Christusgestalt erreichen, die, ein Baum des Wehs, unter den vom Himmel herabschießenden Lichtkristallen steht, während von beiden Seiten die Dunkelheit herankriecht. Der gemar-

terte, bäumende Körper des Schächers rechts von Christus, die Hingeworfenheit des mit beiden Händen anbetenden Hauptmanns, die böse samtene Pracht der vorn links sich davonmachenden Feindesgruppe: Jede Einzelheit bleibt Hieb und Stich der Radiernadel oder des Stichels, Handschrift im verwegensten Sinne des Worts, und doch dient alles dem »vollen, von einer Empfindung vollen Herzen«. Rembrandt hat diesen Bilddruck noch einheitlicher umschaffen wollen, mit mächtigen Strichen die Nacht des Gewitterregens fast über den ganzen Vorgang ausgedehnt und in der Reitergruppe einen seltsamen dreifach hochbemützten Herrn, ein Erinnerungsstück von einer italienischen Schaumütze des 15. Jahrhunderts, angebracht. Wie ein einziger Aufschrei wirken die besten dieser Blätter in ihrer tiefen Schwärze auf dem gelblichen Pergament – aber die Größe, die den Reichtum noch nicht erschlagen hat, ist manchem in den Abdrucken des früheren, des ersten bis dritten Zustandes doch noch lieber. – Die »Auslieferung Christi an den Pöbel«, das Ecce-Homo von 1655, steht, im Gegensatz zu dem geschilderten düsteren Aufruhr der Elemente, unter dem Zeichen des kalten mitleidlosen Sonnenlichts der Straße (Abb. 61). Das Überschwarz und Überhell, mit denen Rembrandt hier arbeitete, erfaßt uns besonders in den ungewöhnlich »fett« gedruckten Abzügen des ersten Zustandes, die Rembrandt auf einem ganz besonderen chinesischen Papier abzog, das er, da die Größe der Blätter nicht voll ausreichte, oben anstücken mußte. Wie schon erwähnt, folgte der Künstler hier in dem doppelbühnlichen Aufbau – mit der vorn heranlärmenden Menge und der auf zurückgelegener Empore erscheinenden Jammergestalt des Heilands – einem der größtangelegten Stiche seines Vorgängers Lucas van Leiden, den dieser, erst sechzehnjährig, 1510 herausbrachte. Doch während der Renaissancekünstler den Hauptnachdruck auf die bewältigte Aufgabe der Massengliederung legte und, in Architekturwundern, Volkstypen und Wolkenspiel schwelgend, für den gefühlsmäßigen Mittelpunkt, den Heiland, nur einen winzigen Raumbruchteil erübrigte, schiebt Rembrandt die Empore, auf der der Gefesselte dem Volk gezeigt wird, ganz nahe an uns heran. Ja, er läßt sogar, indem er die perspektivische Wahrheit leise abbiegt, die oben erscheinenden Hauptgestalten fast größer werden als die geballte und doch wirre Vordergrundmenge. In harten Umrissen ist

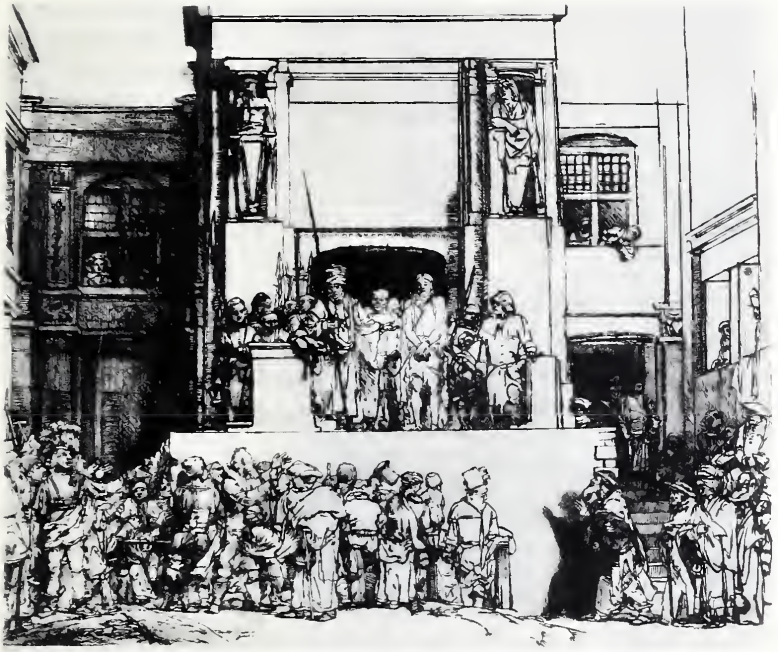

Abb. 61. Ecce-Homo, in die Quere, Radierung. Reichsdruck Nr. 97

den Pöbelvertretern ein Höchstmaß von Gemeinheit und Leidenschaft verliehen; fast nur einer von ihnen, der bärtige Führer der rechten Gruppe, wirft einen Schatten auf die Mauer. Christus aber, ein zerschlagener Riese, trägt in ganz wenigen zeichnerischen Zügen ebenso viele Narben und Wunden.

Das unerbittliche Arbeiten an sich selber, das den vorbildlichen Zug der künstlerischen Sittlichkeit Rembrandts ausmacht, tritt in der stets erneuten Vornahme der gleichen stofflichen Aufgaben zutage. »Der Weisheit letzten Schluß« zu dem in jüngeren Jahren so oft behandelten Gegenstande des Abrahamopfers fand er 1655 in einer stecherisch auf das Notwendigste beschränkten Radierung. Dort werden die schlanke Jünglingsgestalt des Isaak, die reckenhafte Greisenerscheinung Abrahams und die eilige Hilfsbereitschaft des geflügelten Engels dadurch zur Einheit, daß Abraham die

Abb. 62. Der alte Haaring, Radierung. Reichsdruck Nr. 586

Stirn des Sohns, damit er den Messertod nicht sehe, mit der Hand bedeckt, diese Hand aber wiederum von der einfallenden Retterhand des Engels ergriffen wird. – Einer der großen Einfälle, die beweisen, daß Rembrandt, so sehr er Maler war, des Sinnes für bildhauerische Wirkungen doch nicht entbehrte.

Auch die Bildnisaufgaben werden in diesen letzten Radiererjahren – im wesentlichen schloß ja der Meister, wohl der nachlassenden Sehschärfe wegen, seine Tätigkeit auf diesem Gebiet 1661 ab – erneut vorgenommen und vertieft. Bleibt ja doch das Porträt, der Einzelfall des lebenden Menschen, die beste Verteidigung gegen die Gefahren, in die die Phantasie ihren Besitzer so gerne führt. An Rembrandts »Güterabstand« erinnert uns das in voller Front uns anblickende Bildnis des alten Jakob Haaring, des Vorstehers des Amsterdamer Schuldgefängnisses (Abb. 62). – Übrigens wissen wir nicht, ob unter Rembrandts Gläubigern einige so unbarmherzig waren, ihn zeitweilig in den Turm setzen zu lassen. – Dieser Mann, der in – jeden Augenblick tatbereiter – Ruhe vor der festen Mauer und dem hohen vergitterten Fenster sitzt, macht in seiner gemessenen Nachdenklichkeit durchaus den Eindruck eines Menschen, der vieles Leid mit ansehen mußte und davon nicht unberührt geblieben ist. Auch die naturgemäß weicheren Züge seines Sohnes, des jungen Thomas Haaring, der als amtlicher Auktionator über-

schuldeten Besitzes gerade in den für Rembrandt verhängnisvollen Jahren 1657 und 1658 auftrat, hat Rembrandt damals in einem Blatte festgehalten, wo die Umwelt dem Blick und der Gebärde des Dargestellten völlig unterworfen bleibt und somit eine vielleicht noch einheitlichere Wirkung zustande kommt. Das erzählungsreiche, anheimelnde Breitblatt, wo wir den mit Rembrandt in ausgedehnten Beziehungen stehenden Kunsthändler Francen inmitten seiner Schätze sehen, setzt die Abwandlungen des Zimmerbilds, wie sie mit dem Uytenbogaert begannen, fort. – Höchste Einprägsamkeit eignet dem vor hellen Hintergrund gestellten Freundesbildnis des Goldschmieds Jan Lutma von 1656 (Abb. 63): Der Siebziger sitzt im Lehnstuhl, den schönen Kopf mit den lebhaften freundlichen Augen vom Käppchen bedeckt, in der Hand eine Statuette, nachsinnend und zugleich arbeitsbereit. Das Lächeln, das den nicht kleinen Mund umspielt, macht dieses Blatt zu einer der beglückendsten Darstellungen rüstig schaffenden Alters. – Bei allerreichster Linienarbeit stehen die beiden radierten Bildnisse des schon lange vorher von Rembrandt gemalten gefeierten Schreibmeisters Lieven van Coppenol, vor allem das große Hauptblatt von 1658, wohl stark unter dem Einfluß von Wünschen des Dargestellten, der offenbar seine einträgliche Fertigkeit des schön geschwungenen Schnörkels etwas höher anschlug, als wir es heute tun würden. Immerhin: Der mächtige,

Abb. 63. Der Goldschmied Jan Lutma, Radierung. Reichsdruck Nr. 780

nicht humorlose Kopf, die wohlgeformten Hände – die uns Schreibblatt und Feder entgegenhalten –, sie reden ein wenig laut, aber mit echter Vernehmlichkeit zu uns (Abb. 64).

Der Landschaftsradierer Rembrandt scheint in dem anziehenden Blatte, wo wir den inbrünstig betenden heiligen Franziskus im Walde sehen, von uns Abschied nehmen zu wollen. Mag auch der Aufbau der Darstellung irgendeinem venezianischen Vorbilde nachempfunden sein, so sind es doch nordische knorrige Bäume, nordisches Waldesdickicht, die hier den weißhaarigen Heiligen und seine Genossen vor der bösen, in hellem Licht ansteigenden Welt schützen.

Zwar nicht franziskanisch empfunden, aber welt- und schöpfungsfromm und daher im tiefsten Grunde doch religiös bestimmt war die Art, wie Rembrandt in seinen spätesten Radierungen die Gestaltung des weiblichen nackten Körpers mit gereiftem und reinem Sinne noch einmal in Angriff nahm. Das Blatt, wo wir eine ruhig stolze halbentkleidete Frau am Ofen sitzen sehen, das Profilkniestück der Nachsinnenden mit der Haube, die Abwandlung des Correggio-Bildes von Jupiter und Antiope sprechen von einem nie abgewiesenen, den Künstler mit dem Leben verbindenden Zusammenhang, sind aber zugleich von einer inneren Würde der Körperhaltung, der Körperauffassung erfüllt, die als Vergleichsstücke nur die besten Schöpfungen griechischer Antike zuläßt.

Abb. 64. Der Schreibmeister Coppenol, Radierung. Reichsdruck Nr. 802

Die 1661 datierte Radierung, auf der eine Frau,

deren Rückenlinien sich in prachtvollem Adel abzeichnen, zur Seite blickend, die Spalte eines Vorhangs offen hält, war wohl die Veranlassung, daß Rembrandt vier Jahre vor seinem Tode, 1665, die Radiernadel noch einmal zur Hand nahm. Der Sohn Titus hielt sich vorübergehend in Leiden auf und erfuhr zufällig davon, daß es einen Stich auszuführen gäbe, nach einem Gemälde des Abraham van den Tempel, dem Bildnis einer wissenschaftlichen Größe der damaligen Zeit, des Botanikers und Mediziners Jan Antonides van der Linden. Man brauchte ein solches Blatt für den Titel einer Hippokrates-Ausgabe, die der inzwischen verstorbene Gelehrte hinterlassen hatte. Sicherlich in bester Absicht schlug Titus seinen Vater für die kleine Arbeit vor: Der habe ja noch vor kurzem »die so hübsche Radierung mit dem lieben Frauchen und ihrem Milchkind« – es waren wohl Venus und Amor gemeint – ausgeführt. Nach einigen Bedenklichkeiten erhielt Rembrandt auch den Auftrag und lieferte mit sinnvollen Veränderungen die stecherische Wiedergabe. Aber die Herren Besteller waren dann doch nicht zufrieden: Sie hatten eben einen handfesten, für Tausende von Exemplaren ausreichenden Kupferstich und keine empfindliche Radierung haben wollen. – So endete die Angelegenheit für Rembrandt mit einem bitteren Nachgeschmack, einer der Enttäuschungen, an denen »Künstlers Erdenwallen« nicht arm ist.

Abb. 65. Der Maler Jan Asselijn, Radierung. Reichsdruck Nr. 787

Die Eigenart großer Meister ist es, daß ihr Werk nach ihrem Tode über ihre Persönlichkeit hinauswächst. So notwendig und verdienstlich es sein

mag, den Absichten nachzuspüren, die sie bei Lebzeiten mit ihren Arbeiten verfolgt haben oder zu verfolgen glaubten – die glücklichen Erben all der Mühe kehren sich nicht an die Ergebnisse solcher Forschungen. Die Tore des Schatzhauses stehen weit auf, alle Riegel und Siegel sind erbrochen. Die Leute nehmen heraus, was ihnen gefällt, und halten es gegen die Sonne. Gegen ihre eigene Sonne. Unvorstellbar erscheint einstweilen auf lange Jahrhunderte hinaus ein geistiger Zustand der Menschheit, in welchem nicht mit stets wechselnder Auswahl, aber mit unvermindertem Dank die edelsten Hände nach den Werken des Rembrandt van Rijn greifen werden.

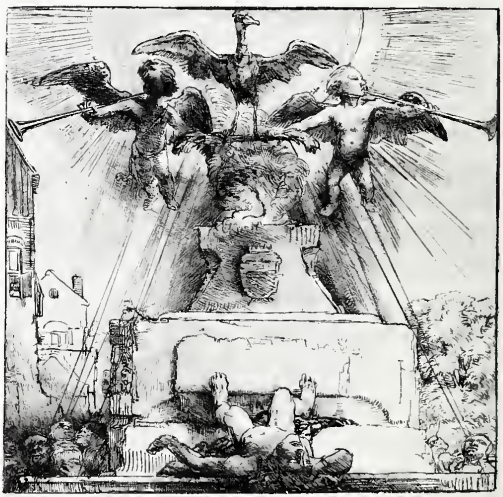

Abb. 66. Der Phönix, Allegorie.
Radierung

Im Verlage der Reichsdruckerei erschienen von *REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN* folgende Wiedergaben als Reichsdrucke:

Nr. 96 Der barmherzige Samariter, Radierung. Bildgröße 23,5×20 cm
Nr. 97 Ecce-Homo, in die Quere, Radierung. Bildgröße 33×38,5 cm
Nr. 98 Selbstbildnis von 1639, Radierung. Bildgröße 21×16 cm
Nr. 99 Der Tod der Maria, Radierung. Bildgröße 40,5×30,5 cm
Nr. 100 Der Prediger Anslo, Radierung. Bildgröße 17,5×15,5 cm
Nr. 101 Die Landschaft mit Hütte und Heuschober, Radierung. Bildgröße 13×31,5 cm
Nr. 102 Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung. Bildgröße 21×28 cm
Nr. 103 Christus heilt die Kranken, Radierung. Bildgröße 27,5×39 cm
Nr. 104 Die Landschaft mit dem Heuschober, Radierung. Bildgröße 8×17,5 cm
Nr. 105 Die Landschaft mit dem Milchmann, Radierung. Bildgröße 6,5×17 cm
Nr. 106 Die Landschaft mit dem Obelisken, Radierung. Bildgröße 8,5×16 cm
Nr. 107 Das Landgut des Goldwiegers, Radierung. Bildgröße 12×31,5 cm
Nr. 108 Die drei Kreuze, Radierung. Bildgröße 38×45 cm
Nr. 109 Abraham Fransz, Radierung. Bildgröße 16×20,5 cm
Nr. 322 Der Kanal mit den beiden Schwänen, Radierung. Bildgröße 8×11 cm
Nr. 323 Die Landschaft mit dem viereckigen Turm, Radierung. Bildgröße 8,5×15,5 cm
Nr. 324 Die Windmühle, Radierung. Bildgröße 14×21 cm
Nr. 585 Der Arzt Ephraim Bonus, Radierung. Bildgröße 20×17,5 cm
Nr. 586 Der alte Haaring, Radierung. Bildgröße 19×14,5 cm
Nr. 698 Die Verkündigung an die Hirten, Radierung. Bildgröße 25×21,5 cm
Nr. 699 Die Landschaft mit den drei Hütten, Radierung. Bildgröße 15,5×19,5 cm
Nr. 699a Dasselbe, I. Zustand. Bildgröße 16×20 cm
Nr. 700 Die Hütte am großen Baum, Radierung. Bildgröße 12,5×31 cm
Nr. 701 Doktor Faust, Radierung. Bildgröße 20,5×16 cm
Nr. 702 Der Prediger Jan Uytenbogardt, Radierung. Bildgröße 22×18 cm
Nr. 703 Der Prediger Jan Cornelisz Sylvius, Radierung. Bildgröße 26,5×18 cm
Nr. 773 Selbstbildnis mit Barett, Radierung. Bildgröße 5×4,5 cm
Nr. 774 Selbstbildnis, zeichnend, Radierung. Bildgröße 16×13 cm
Nr. 775 Die Heimkehr der Heiligen Familie vom Tempel, Radierung. Bildgr. 9×14 cm
Nr. 776 Christus, predigend, Radierung. Bildgröße 15,5×20,5 cm
Nr. 777 Die Auferweckung des Lazarus, Radierung. Bildgröße 36×25,5 cm
Nr. 778 Christus und die Jünger zu Emmaus, Radierung. Bildgröße 20,5×15,5 cm
Nr. 779 Der Rattengiftverkäufer, Radierung. Bildgröße 14×12 cm
Nr. 780 Der Quacksalber, Radierung. Bildgröße 7,5×3,5 cm
Nr. 781 Die Brücke des Sir, Radierung. Bildgröße 12,5×22 cm

Nr. 782 Die Ansicht von Omval, Radierung. Bildgröße 18,5×22,5 cm
Nr. 783 Die Ansicht von Amsterdam, Radierung. Bildgröße 11×15 cm
Nr. 784 Die Landschaft mit dem Dom, Radierung. Bildgröße 12×30,5 cm
Nr. 785 Clement de Jonghe, Radierung. Bildgröße 20,5×16 cm
Nr. 786 Der Goldschmied Jan Lutma, Radierung. Bildgröße 19,5×15 cm
Nr. 787 Der Maler Jan Asselijn, Radierung. Bildgröße 21,5×17 cm
Nr. 788 Der Bürgermeister Six am Fenster, Radierung. Bildgröße 24,5×19,5 cm
Nr. 789 Die große Judenbraut, Radierung. Bildgröße 21,5×17 cm
Nr. 790 Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier, Radierung. Bildgr. 14,5×12,5 cm
Nr. 791 Die schlafende Alte, Radierung. Bildgröße 7×6 cm
Nr. 792 Selbstbildnis mit Säbel, Radierung. Bildgröße 12×10 cm
Nr. 793 Der Triumph des Mardochäus, Radierung. Bildgröße 17×20,5 cm
Nr. 794 Die Flucht nach Ägypten, Radierung. Bildgröße 12,5×10,5 cm
Nr. 795 Der heilige Hieronymus am Weidenstamm, Radierung. Bildgröße 17,5×13 cm
Nr. 796 Der heilige Hieronymus in Dürers Geschmack, Radierung. Bildgr. 25×20,5 cm
Nr. 797 Die Landschaft mit dem Jäger, Radierung. Bildgröße 13×15,5 cm
Nr. 798 Die Landschaft mit der Segelbarke, Radierung. Bildgröße 13,5×20 cm
Nr. 799 Die Hütte hinter dem Plankenzaun, Radierung. Bildgröße 12,5×15,5 cm
Nr. 800 Die Landschaft mit dem Kahn, Radierung. Bildgröße 8×10,5 cm
Nr. 801 Uytenbogardt, gen. Der Goldwäger, Radierung. Bildgröße 24,5×20,5 cm
Nr. 802 Der Schreibmeister Coppenol, Radierung. Bildgröße 33,5×28,5 cm
Nr. 803 Arnoldus Tholinx, Radierung. Bildgröße 19,5×15 cm
Nr. 836 Christus und die Jünger, Handzeichnung. Bildgröße 20×29,5 cm
Nr. 837 Tobias und der Engel, Handzeichnung. Bildgröße 20,5×27 cm
Nr. 838 Saskia van Ulenburgh, Handzeichnung. Bildgröße 18,5×10,5 cm
Nr. 839 Flußlandschaft, Handzeichnung. Bildgröße 14,5×27 cm
Nr. 840 Christus am Ölberg, Handzeichnung. Bildgröße 17,5×24 cm
Nr. 841 Pyramus und Thisbe, Handzeichnung. Bildgröße 26,5×19,5 cm
Nr. 842 Landschaft mit zwei Hütten, Handzeichnung. Bildgröße 19,5×31 cm
Nr. 843 Kreuzabnahme, Handzeichnung. Bildgröße 25,5×21 cm
Nr. 845 Der barmherzige Samariter I, Handzeichnung. Bildgröße 14×22,5 cm
Nr. 846 Ansicht von London, Handzeichnung. Bildgröße 16×31,5 cm
Nr. 847 Auferweckung der Tochter des Jairus, Handzeichnung. Bildgr. 19,5×19,5 cm
Nr. 848 Der barmherzige Samariter II, Handzeichnung. Bildgröße 15,5×22 cm
Nr. 849 Joost van Vondel, Handzeichnung. Bildgröße 21,5×24 cm
Nr. 850 Heilung des Tobias, Handzeichnung. Bildgröße 16×15,5 cm
Nr. 855 Beschneidung, Handzeichnung. Bildgröße 20,5×28,5 cm
Nr. 924 Sitzender Greis, Handzeichnung. Bildgröße 29,5×21 cm
Nr. 1072 Der Prophet Elia am Bache Crith, Handzeichnung. Bildgröße 20,5×23 cm

Nr. 1073 Heilige Familie, Handzeichnung. Bildgröße 15×18 cm
Nr. 1074 Frau mit ungezogenem Knaben, Handzeichnung. Bildgröße 20,5×14 cm
Nr. 1075 Allee, Handzeichnung. Bildgröße 10×23,5 cm
Nr. 1076 Sitzende Frau mit losen Haaren, Handzeichnung. Bildgröße 20×16 cm
Nr. 1077 Der Prophet Nathan vor David, Handzeichnung. Bildgröße 14,5×17 cm
Nr. 1078 Liegender Löwe (nach rechts), Handzeichnung. Bildgröße 14,5×21 cm
Nr. 1079 Liegender Löwe, Handzeichnung. Bildgröße 14×20 cm
Nr. 1080 Thisbe beweint Pyramus, Handzeichnung. Bildgröße 16,5×19 cm
Nr. 1081 Verstoßung der Hagar, Handzeichnung. Bildgröße 14×15 cm

Im Verlage der Reichsdruckerei erschienen von *ZEITGENOSSEN REMBRANDTS* folgende Wiedergaben als Reichsdrucke:

FERDINAND BOL

Nr. 118 Ein junger Krieger, Radierung. Bildgröße 13,5×11 cm
Nr. 119 Ein alter Philosoph, Radierung. Bildgröße 20,5×16,5 cm

JAN LIEVENS

Nr. 110 Der Arzt Ephraim Bonus, Radierung. Bildgröße 33,5×25,5 cm
Nr. 304 Brustbild eines alten Mannes, Farbenholzschnitt. Bildgröße 17,5×13,5 cm

ADRIAEN VAN OSTADE

Nr. 113 Der Leiermann, Radierung. Bildgröße 10,5×9 cm
Nr. 114 Der Brillenhändler, Radierung. Bildgröße 10×8,5 cm
Nr. 115 Die Bauernfamilie vor dem Hause, Radierung. Bildgröße 13×17 cm
Nr. 116 Die Bauernfamilie am Kamin, Radierung. Bildgröße 17,5×15,5 cm
Nr. 117 Der Tanz in der Bauernstube, Radierung. Bildgröße 24,5×31,5 cm
Nr. 325 Die Tricktrackspieler, Radierung. Bildgröße 8×7 cm
Nr. 326 Der Violinspieler und der kleine Leiermann, Radierung. Bildgr. 15×12,5 cm
Nr. 587 Der Maler im Atelier, Radierung. Bildgröße 22,5×17 cm
Nr. 588 Das Fest unter dem großen Baum, Radierung. Bildgröße 11,5×22 cm

CORNELIS VISSCHER

Nr. 75 Die Waffelbäckerin, Kupferstich. Bildgröße 39,5×32 cm
Nr. 76 Der Rattenfänger, Kupferstich. Bildgröße 35,5×30,5 cm
Nr. 77 Der Dichter Jost van Vondel, Kupferstich. Bildgröße 23×21 cm

DIE
REICHSDRUCKE

EINE SAMMLUNG VON KUPFERSTICHEN,
RADIERUNGEN, HOLZSCHNITTEN,
GEMÄLDEN, AQUARELLEN, PASTELLEN
UND HANDZEICHNUNGEN
IN NACHBILDUNGEN DER
REICHSDRUCKEREI

*

Reichsdrucke
sind mustergültige, originalgroße Wiedergaben
nach den besten Werken deutscher, niederländischer,
italienischer, französischer, englischer und spanischer
Meister in edlen Druckverfahren und geeignet,
den Sinn für wahre Kunst zu wecken
und zu fördern.

Jede gut geleitete Buch- und Kunsthandlung
führt „Reichsdrucke" und legt auf Wunsch den
vollständigen Katalog mit mehr als 1100 Abbildungen
in Filmlichtdruck
und Biographien aller Künstler
zur Auswahl vor.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01503 6367